DET ESTETISKA LIFVET

AF

YRJÖ HIRN

STOCKHOLM
WAHLSTRÖM & WIDSTRAND

DET ESTETISKA LIFVET

DET ESTETISKA LIFVET

AF

YRJÖ HIRN

STOCKHOLM
WAHLSTRÖM & WIDSTRAND

PAPPERSLEVERANTÖR LESSEBO PAPPERSBRUK

TRYCKT HOS ISAAC MARCUS' BOKTR.-AKTIEB.

. . . . STOCKHOLM 1913 . . . .

INNEHÅLL.

I

II

ANMÄRKNINGAR.

I

FÖRSTA KAPITLET.

DEN ESTETISKA VETENSKAPEN.

Den vetenskap, hvars grundfrågor skola behandlas i denna bok, har icke länge varit känd under sitt nuvarande namn. I självfva verket är det icke stort mer än ett och ett halft sekel, sen dess man begynt tala om en *estetik*. Det var nämligen år 1750 Alexander Baumgarten utgaf den förra delen af ett på latin skrifvet verk, hvilket bar titeln *Aesthetica,* och med hvilket »teorin om de fria konsterna och det sköna tänkandet» första gången inordnades i vetenskapernas system som en självständig disciplin. Det nya namnet, som skapats af Baumgarten, vann hastigt burskap, och den vetenskap han introducerat blef mottagen med välvilja i den lärda världen. Inom några mansåldrar hade läran om konsten och det »sköna tänkandet» blifvit så fashionabel, att man icke blott med allmän ifver ägnade sig åt estetiska studier, utan t. o. m. tillämpade estetikens metoder

vid forskningar, som hade intet med konst eller skönhet att göra.

Denna ärofulla period blef emellertid icke lång, och på den har följt en tid, under hvilken den en gång så uppburna vetenskapen funnit sig rätt öfvergifven och sett sitt rykte på retur. Man kan ingalunda påstå det estetiken för närvarande vore populär, eller ens åtnjöte något allmänt förtroende. Tvärtom kan det ofta iakttagas att denna disciplin betraktas som ett slags bastard mellan vetenskap och konst, och tillföljd häraf ringaktas såväl af konstnärerna som af de stränge vetenskapsmännen. I det allmänna språkbruket uttalas dess namn ofta med en hånfull betoning, och dess idkare få hålla till godo med en titel, som erhållit en förlöjligande betydelse. En »estetiker», eller för att använda den nyaste beteckningen, en »estet» är enligt den gängse uppfattningen en människa, som i håglöst drömmande och själfvisk, om också förfinad njutning förslösar den tid hon borde använda för praktiskt arbete. Att »estetisera» anses liktydigt med att hängifva sig åt resultatlösa svärmerier och spekulationer. Hvarken i den vetenskapliga eller i den praktiska världen borde man, heter det, unna något erkännande åt en sådan onyttig sysselsättning.

Om dessa omdömen vore berättigade, hade sålunda estetiken blifvit utlefvad redan efter halftannat århundrades tillvaro. En vetenskap, som

endast under en så kort tid förmått göra sig respekterad, kunde knappast betraktas som värd att lefva. Det vore fåfängligt att ägna sig åt studiet af ett så efemärt läroämne, och det vore orätt att ens försöka vinna läsare för en populär behandling af de estetiska grundfrågorna. Ett sådant försök är emellertid gjordt i denna bok, och detta förhållande angifver i och för sig, att författaren icke öfvertygats af det allmänna talet om estetikens hastiga uppblomstring och snara förfall. Då det emellertid är antagligt att mången läsare delar den moderna ringaktningen för denna vetenskap, måste det, innan några andra påståenden bli framställda, ådagaläggas att de intryck man erhåller af en ytlig blick på lärdomshistorien äro vilseledande, d. v. s. att de estetiska studierna icke bedrifvits endast under en bestämd, kort tid, utan att de tvärtom ägt, och böra äga, betydelse för alla tider. Det gäller närmast att, genom en öfversiktlig redogörelse för konst- och skönhetslärans utveckling, få det klargjordt att estetiken är vida äldre än man, på grund af dess sena framträdande som en självständig vetenskap, är benägen att föreställa sig. När detta skett, skall det uppvisas att de tecken på aftynande, om hvilka det så ofta talas, äro bedrägliga, och att estetiken, oaktadt den äger en hög och ärevördig ålder, allt fortfarande lefver med oförminskad lifskraft.

Om man trodde att estetiken hade födts med

Baumgartens bok år 1750, så gjorde man sig skyldig till den alltför vanliga förväxlingen mellan namn och verklighet. Hvad Baumgarten åstadkom var att läran om konsten och »det sköna» erhöll en vetenskaplig beteckning och blef särskild från de öfriga vetenskaperna som ett egenartadt läroämne. Men den tyske filosofen var ingalunda den förste, som hade tänkt öfver de estetiska företeelserna. Dessa företeelser hade tvärtom sysselsatt människornas tanke så länge konst hade skapats och njutits, och så länge man förstått att beundra naturens eller lifvets skönhet. Tänkandet kunde vara mer eller mindre medvetet under olika tider; de estetiska frågorna kunde, beroende af de öfriga problem, som upptogo filosofin, bli skjutna i bakgrunden eller i förgrunden — ty äfven i det vetenskapliga lifvet har man att räkna med gynnsamma och ogynnsamma konjunkturer — men de förblefvo aldrig helt och hållet obeaktade. Estetikens historia förtäljer om en utveckling, som visserligen tidtals afbrytes, men likväl bevarar sin kontinuitet. Det gamla hänger samman med det nya, därför att det är några stora grundfrågor, som i varierande formulering dyka upp för att under olika tider erhålla olika lösningar.

De äldsta yttringar af estetisk reflexion, som omtalas i den västerländska litteraturen, stamma från det gamla Grekland. De stora täflingarna i

konst och diktning gåfvo anledning till kritiska undersökningar om skönhetens natur, och såväl skalderna som tänkarna uttalade sig ofta i rent teoretiska konstfrågor. Dessa uttalanden äro emellertid endast delvis, och oftast i andra hand, bevarade för oss, hvarför man icke af dem kan sammanställa någon allmän teori om konsten och skönheten. En sådan möter man första gången hos den tänkare, med hvars namn kapitlet om filosofins storhetstid begynner. Platon kan visserligen icke betecknas som en estetiker i ordets egentliga mening, men han var en diktare samtidigt med det han var en tänkare, och han har därför i sina skrifter med ett rent personligt intresse uppmärksammat de estetiska företeelserna. Skönhetens egenskaper diskuteras i många af hans dialoger, och dess väsen bestämmes genom särskilda — tyvärr inbördes stridiga — definitioner. Hvad som är viktigare än dessa begreppsutredningar, hvilka för öfrigt ofta gå igen hos senare författare, är likväl att Platon gör en bestämd skillnad mellan konstens och skönhetens område, och framför allt att han i allt som är vackert på jorden endast ser en reflex af den absoluta idén. I enlighet med sin allmänna världsåskådning betraktade han den fullkomliga skönheten som någonting, hvilket var oåtkomligt för sinnena. Endast förnuftet, d. v. s. filosofin, kunde fatta den rena och höga idé, som i sig inneslöt urtyperna för det sköna, det sanna

och det goda. Häraf följde att konsten, som enligt Platons uppfattning uteslutande verkade genom efterhärmning, med sina sinnliga framställningar af jordiska ting blef ägnad att vilseleda människorna. Den visade dem endast afbilder af afbilder; den riktade sig till de förmögenheter, som voro längst aflägsnade från förnuftet; och dess inflytande måste till följd häraf betraktas som osundt och skadligt. En dylik slutsats var helt säkert bitter för Platon, men han såg ingen utväg att undgå den. Sålunda blef det möjligt att en tänkare, som i sina egna filosofiska skrifter med en skalds inspiration hade förhärligat den himmelska skönheten, af sitt systems tvång leddes att fördöma den konstnärliga alstringen.

Konstlivet berördes väl icke omedelbart af denna dom, mer än det berörts af de förkastande uttalanden, som senare författare, Rousseau och Tolstoj t. ex., ha fällt öfver en verksamhet de själfva utöfvat. Men för konstläran var det af en oberäknelig betydelse att Platon framställde sin radikalt idealistiska lära. Genom hans påståenden tvungos tänkarna att sysselsätta sig med frågan om den estetiska alstringens roll i det etiska, sociala och politiska lifvet. Det är sålunda Platon, som först gett anledning till de ändlösa diskussionerna om konstens förhållande till moralen. Dessa diskussioner förefalla visserligen ofta rätt ofruktbara. Men om de också ej

ha gett några praktiska resultat, så har det likväl varit viktigt, att man genom dem ledts att klargöra det estetiska lifvets natur. Ännu viktigare var det likväl att Platon, genom sitt skarpa särskiljande af filosofin och konsten, väckte till lif den märkliga, allt ännu oafslutade debatten om den estetiska åskådningens sanningshalt. Om nämligen Platon, på grund af sitt dualistiska särskiljande af förnuft och sinnlighet, mot sin vilja nödgades förkasta all dikt och konst, så fanns det andra filosofer, som hvarken voro lika stränga i sin dualism eller lika beredda att uppoffra det estetiska lifvet. För dem tedde det sig som en bjudande uppgift att modifiera Platons lära om konstens förhållande till idén och fenomenen. Sålunda blef det estetiska problemet en brännande fråga för den antika filosofin, och sålunda ha många af de ledande filosoferna uppbjudit all sin tankekraft för att rättfärdiga de konstframställningar, som enligt den store idealistens mening städse voro falska och vilseledande.

Det betydelsefullaste inlägget i diskussionen är det som gjorts af Aristoteles. Han var, som bekant, en elev af Platon, och han begagnade sig ofta i sin bevisföring af samma termer som denne. Äfven för honom voro konstframställningarna till sitt väsen efterhärmande eller efterbildande. Men han fattade icke begreppet imitation i en så trång mening som hans läromästare. Och han hade framför allt en

annan uppfattning än Platon om idéernas förhållande till de sinnliga företeelserna. För Aristoteles bestod nämligen den sanna verkligheten — detta är enligt de antika filosofernas språkbruk ett annat uttryck för idévärlden — icke af några oåtkomliga, endast för spekulationen fattbara urtyper, som dolde sig bakom, eller rättare ofvanom företeelserna. Typerna, sade han, existerade icke i och för sig, utan de voro, om också ofullkomligt och fragmentariskt, representerade i den sinnliga världen. Idén, eller för att begagna det ord Aristoteles hellre använde, *formen* var det allmänna, det som i hvart enskildt föremål och i hvar enskild företeelse utgjorde det väsentliga. När konsten imiterade naturen, kunde den framhäfva detta väsentliga element, och sålunda låta det komma till sin rätt bättre än det varit möjligt i verkligheten. Konstframställningen var därför enligt Aristoteles' mening icke en falsk och vilseledande kopia af en kopia, utan den var en efterhärmning eller efterbildning, som t. o. m. kunde bli sannare än förebilden. Härmed var den estetiska alstringen rättfärdigad som en verksamhet, hvilken var värdig att erkännas af filosofin. Aristoteles själf ägnade sig med ifver åt studiet af diktkonsten, och hvad han skrifvit om dramats teknik och uppgifter har, som det i ett senare kapitel skall framhållas, blifvit vägledande för alla tiders forskning.

Om engång konstnärerna, som Aristoteles ansåg

det, i sin efterbildning eller efterhärmning icke voro tvungna att slafviskt kopiera de enskilda företeelserna, så låg det nära till hands att antaga det en diktare, en bildhuggare eller en målare äfven kunde känna sig berättigad att i sitt verk tillägga något, som alls icke fanns i den sinnliga verkligheten. En sådan möjlighet synes Aristoteles icke ha räknat med i sin teori. Men denna slags ombildning uppmärksammades så mycket mer af Plotinus, den förnämste af de s. k. nyplatonska filosoferna. Nyplatonikerna återgingo nämligen till Platons lära om att idén, den sanna verkligheten, var någonting som ägde existens oberoende af de sinnliga företeelserna. Men de ansågo icke — däri skilde sig Plotinus från Platons lära — att denna idé kunde fattas af det spekulerande förnuftet. Det var konstnärernas fantasi som skådade urtyperna, och med hjälp af sin fantasi kunde konstnärerna därför framställa bilder och dikter, som icke blott voro sannare än den sinnliga verkligheten, utan äfven ägde mer att förtälja om tingens rätta väsende än filosofernas tankebyggnader. Sålunda blef den estetiska alstringen rent af förklarad som en värdigare verksamhetsform än det förnuftsenliga tänkandet. Konsten var icke blott försvarad mot Platons anklagelser, utan den upphöjdes som det verkningsfullaste medlet att erhålla vetande. Detta var det viktigaste som kunde anföras till dess förmån af de antika filosoferna, hvilkas

tänkande rörde sig kring det stora kunskapsproblemet. De hade ledts att allvarligt sysselsätta sig med de estetiska frågorna, därför att konsten erbjöd dem en förmedling mellan de stora motsatserna idé och fenomen, förnuft och sinnlighet. Men de nöjde sig icke med att definiera den estetiska åskådningens förhållande till verkligheten å den ena sidan, och till vetandet å den andra. Plotinus t. ex. inlät sig på ett djupgående och betydelsefullt studium af den konstnärliga fantasins olika arter. Sålunda kan man säga att t. o. m. den estetiska detaljforskningen medelbart befrämjades af den kunskapsteoretiska riktning, som var rådande i den antika filosofin.

Det skulle komma att förgå en lång tid innan de estetiska frågorna ånyo i lika hög grad blefvo föremål för filosofernas uppmärksamhet. Medeltidens förhärskande tankeriktning var afvisande mot det estetiska lifvet som sådant, och det fanns enskilda teologiska författare, hvilka voro lika stränga i sina förkastelsedomar som Platon. De åter, som gåfvo sitt erkännande åt skaldernas och konstnärernas alstring, sågo i den endast ett medel att betjäna några religiösa eller moraliska syften. Med samma metod som användts, och allt ännu användes vid kommenteringen af bibelns sagor och kärlekssånger, sökte man ur de klassiska diktverken läsa fram någon allegorisk eller symbolisk framställning af de kristna

trossanningarna. Hvad som i detta afseende åstadkoms t. ex. i Vergiliuskritiken var ofta skarpsinnigt nog, men hade intet att göra med den egentliga estetiken. Det finns ej heller mycket att lära af de mystiska eller skolastiska begreppsutredningar öfver det skönas väsen, som anträffas t. ex. hos Augustinus och hos Thomas ab Aquino. Den rika konst och dikt, som alstrades under medeltiden, motsvarades sålunda icke af någon medveten och genomtänkt estetisk teori.

Efter det de humanistiska idéerna begynt göra sig gällande, blef förhållandet emellertid ett annat. Konsten behöfde ej mera ursäktas med hänvisning till dess pedagogiska betydelse för inskärpandet af moraliska sanningar eller religiös uppbyggelse, utan den hyllades nu som ett af de viktigaste medlen för ernående af en allmän bildning. Bildningsidealet åter hämtade sina bestämmande egenskaper från den antika poesin och skulpturen. Under renässansen uppstod sålunda en estetisk kritik hvilken, oftast i anslutning till de gamla mästarnas verk, sökte formulera regler för den goda smaken. Dessa smakregler äro naturligtvis ovärderliga för den, som vill lära känna de olika stilriktningarnas uppkomst och utveckling. Men så gifvande de än äro för det litteratur- och kulturhistoriska studiet, så erbjuda de icke mycket material för den allmänna, rent filosofiska estetikens historia. Renässansens konst-

lära låter icke sammanfatta sig till något stort system; den är rik på märkliga detaljundersökningar om de enskilda konsternas teknik och om förutsättningarna för ett verkligt konstkännarskap, men den lämnar de stora frågorna om konstens och den estetiska åskådningens väsende så godt som obeaktade. Dylika uppgifter intresserade icke kritikerna, och filosoferna hade ännu ej fått sin uppmärksamhet riktad till dem. Men det skulle snart komma en tid då det allmänt estetiska problemet ånyo blef aktuellt. Så snart man i kunskapsteorin begynt tillskärpa motsättningen mellan förnuft och sinnlighet, och så snart man ånyo i den allmänna världsförklaringen radikalt begynt skilja mellan idé och verklighet, måste det liksom under antiken uppstå ett behof att filosofiskt rättfärdiga den andliga verksamhet, som hvarken var rent förnuftsmässig eller rent sinnlig, och som opererade med ting, hvilka hvarken voro abstrakta idéer eller blotta naturföreteelser.

Den medelbara anledningen till att det specifikt estetiska lifvet blef föremål för en strängt vetenskaplig behandling gaf Descartes, när han i sin lära om tänkandet som den enda rent mänskliga, och därför människovärdiga verksamheten förkastade allt fantasilif och all sinnlig åskådning. Det fanns visserligen en konstriktning, den franska klassicismen, som kunde bringas till en viss öfverensstämmelse med det Cartesianska betraktelsesättet. Men för

dem hvilka icke omfattade klassicismens läror, måste det fullständiga utdömandet af allt som icke var förnuftmässigt te sig alltför strängt. Därför framträdde på olika håll en sträfvan att bringa det sinnliga, åskådliga vetandet, fantasin och känslolifvet till deras rätt. Engelska och skottska populärfilosofer studerade just de områden af det mänskliga själslifvet, dem Descartes hade ringaktat, Leibniz försvarade i sin lära om »les petites perceptions» de »otydliga förnimmelserna» och det »osäkra vetandet», Baumgarten framställde i sin *Aesthetica* en logik för de poetiska föreställningarna, och Kant fullbordade hvad alla dessa föregångare hade begynt, när han i sin *Kritik der Urtheilskraft* häfdade smakomdömenas allmängiltighet.

Genom detta rättfärdigande af den estetiska åskådningen hade filosoferna befriats från den trånga antagonismen mellan förnuft och sinnen, medan etikerna hade funnit den saknade försoningen mellan det kroppsliga lifvet och de själsliga krafven. Estetiken gaf en lösning åt de stora tidsproblemen, och för månget fredlöst sinne var det ensamt den som bragte ett slut på kampen för en lifsuppfattning. Dualismens motsatser förmedlades för såväl praktik som teori; ja, läran om konst och skönhet fick t. o. m. en metafysisk betydelse. Med en återgång till de betraktelsesätt, som varit rådande under antiken, gjorde man de estetiska förnimmelserna och

föreställningarna till en brygga mellan idéernas värld och fenomenens. Aristoteles' tankar omkläddes i modern formulering för att bli bärande element i Hegels estetik, och Nyplatonska läror gingo igen i Schellings romantiska teori. Den konstnärliga fantasin förklarades ånyo som ett medel att vinna insikt om det tingens väsende, som var förborgadt för den prosaiska åskådningen; skönheten, det sublima, det tragiska, och alla de öfriga estetiska begreppen härleddes, genom en rent filosofisk och logisk deduktion, ur de olika momenten af idéns stora konflikt med den sinnliga verkligheten. Sålunda blefvo de estetiska systemen djärfva tankebyggnader, som ägde en imponerande storhet för den tid, under hvilken det dualistiska betraktelsesättet förhärskade, men som voro dömda att förlora sin betydelse så snart människorna upphört att bekymra sig om motsatserna mellan idé och företeelse. I själfva verket finns det ingenting som mer har bidragit till att bringa estetiken i vanrykte, än just det förhållandet, att det senaste århundradets stora system varit bundna vid de rådande tidsriktningarna. Man har påstått att skönhetsläran stannat vid en ståndpunkt, som längesedan öfvergifvits af den allmänna filosofin, och man har betraktat den estetiska teorin som ett slags asyl för Hegelianism och naturfilosofi, hvilken på sin höjd kunde äga intresse för historien om de öfvervunna villfarelserna.

Vid sådana bedömanden har man emellertid, som redan i det föregående antydts, gjort sig skyldig till en vårdslös generalisering. Man har förbisett att de spekulativa estetikerna, om de ock begagnat sig af metoder och uttryckssätt, hvilka ej mera äga någon burskap i vetenskapen, likväl gjort många betydande iakttagelser, som väl äro värda att tillvaratagas af en senare forskning. Och man har framför allt förbisett, att det estetiska studiet ingalunda upphörde med de Hegelianer och naturfilosofer, som konstruerat de stora systembyggnaderna. Konst- och skönhetsläran kunde visserligen, till följd af den utveckling såväl filosofin som konsten genomgått, icke mera fortskrida på samma banor som förut. Men det vetenskapliga arbetet afstannade icke; det sökte sig endast nya mål och nya metoder. Om de stora idealisterna varit djärfva i sina spekulationer, så leddes forskarna under den följande generationen att anspråkslöst inskränka sina uppgifter. Man förlorade modet att företaga omfattande generaliseringar, och estetiken inträdde i ett självbesinningens stadium. Från Hegel och hans efterföljare, hvilka i alla enskilda företeelser uppspårade de allmänna *idéerna*, riktade man sig till Herbart, som förklarade att *formen* (eller delarnas sammansättning) var det enda rent estetiska momentet i all natur och konstskönhet. Genom en sådan omsvängning blef estetikens område trängre än det

varit, men vetenskapen fördes härigenom närmare till verkligheten.

Det afgörande steget i denna riktning uttogs när Fechner år 1876 publicerade sin *Vorschule der Aesthetik*, i hvilket arbete konst- och skönhetsläran behandlades som en ren erfarenhetsvetenskap. Här voro de metafysiska och logiska deduktionerna konsekvent ersatta af en psykologisk undersökning, experimentet, d. v. s. det afsiktligt framkallade erfarenhetsrönet, trädde i stället för den filosofiska spekulationen, och de estetiska satserna blefvo för första gången framställda i en exakt bevisföring. Som naturligt var i ett banbrytande verk, ledo metoderna af många bristfälligheter. Men förfaringssätten ha fullkomnats af Fechners talrika efterföljare. Experimenten ha kompletterats med systematiska iakttagelser och enquêter, och allt vidsträcktare fält af de estetiska företeelsernas område ha blifvit genomforskade med en psykofysisk arbetsmetod. Att man, trots alla de betydande resultat som ernåtts inom den naturvetenskapliga konst- och skönhetsläran, likväl kunnat tala om den estetiska vetenskapens förfall, kan endast bero på att dessa undersökningar icke alltid framträdt under en estetisk, utan lika ofta under en psykologisk eller fysiologisk titel. En annan orsak till detta förhållande ligger måhända däri, att de experimentella undersökningarna i regeln hänfört sig till några enskilda områden af det este-

tiska lifvet och att de tillsvidare icke låtit sig sammanbringas till något genomfördt system.

Det vore emellertid mer än oberättigadt att påstå, att den moderna estetiken uteslutande bestode af specialundersökningar. Om ock systembildandet icke mera bedrifves med samma ifver som under begynnelsen och medlet af senaste sekel, så sträfvar man likväl allt fortfarande efter att vinna en helhetsuppfattning om det estetiska lifvet. Skillnaden mellan förr och nu är blott den att teorin icke anknytes vid metafysiken eller kunskapsläran, utan vid de vetenskaper som haft en afgörande betydelse för den moderna världsåskådningen. Konsten och det sköna betraktas som biologiska eller sociologiska data, d. v. s. de studeras i sitt inflytande på och i sitt beroende af samhällets, släktets och de enskilda människornas lif. Förmedels ett sådant betraktelsesätt har man försökt inordna de estetiska företeelserna under allmänna synpunkter och försökt uppställa teorier, som ägde sin giltighet för alla de olikartade konstformerna och alla de enskilda skönhetsintrycken.

I Taines *Philosophie de l'art* t. ex. utvecklas sålunda ett fullständigt och genomkonstrueradt system, i hvilket Hegelianska idéer blifvit kombinerade med Abbé Dubos', Fénelons och Montesquieus teori om omgifningens inflytande på det andliga lifvet. Ruskins konstlära åter har sin sammanhållande enhet i den allt behärskande tanke om konstens oupplös-

liga samband med lifvet, som har ledt till att skönhetskrafvet förvandlats till ett kraf på människovärdiga sociala förhållanden. Huru mycket kritiken än må ha att korrigera i Taines och Ruskins läror, så skall vetenskapen städse komma att tillgodogöra sig de idéer, som så ensidigt och så genialiskt förfäktats af dessa det senaste århundradets största estetiker. Genom alla sina psykologiska, biologiska och sociologiska tillämpningar vinner konst- och skönhetsläran en ersättning för de områden som gått förlorade genom att dess anknytning till metafysiken blifvit upplöst. Och genom dessa landvinningar skall estetiken småningom tilltvinga sig aktning äfven hos dem, som hittills hånfullt betraktat den som ett onyttigt och fåfängligt läroämne. Ju mer man lär sig erkänna det estetiska lifvets allmänt mänskliga betydelse, desto svårare skall det bli att bestrida oumbärligheten af en vetenskap, som har till uppgift att undersöka formerna och yttringssätten för detta lif.

ANDRA KAPITLET.

DET ESTETISKA PROBLEMET.

Man kan, såsom det af föregående kapitel framgått, med hänvisning till fakta bemöta ett af de argument, som oftast åberopas af estetikens motståndare. Den moderna vetenskapliga litteraturen vittnar ingalunda om att intresset för konst- och skönhetsläran vore stadt i något aftynande; tvärtom. Liksom det varit fallet under alla de tider, då man öfverhufvud sysselsatt sig med teoretiska frågor, så ägnar man sig äfven nu med ifver åt utforskandet af de estetiska företeelserna.

Med fastställandet af detta sakförhållande har det emellertid ännu icke bevisats, att estetiken vore förtjänt af att betraktas som en verklig vetenskap. Det är nämligen i och för sig icke otänkbart, att alla de tankemödor, som nedlagts i det estetiska studiet, blifvit förspillda i en resultatlös spekulation. Detta, och ingenting mindre, har man i själfva verket

velat göra gällande på de håll, där man icke vill erkänna estetikens betydelse. Vi veta, påstår man, allt fortfarande nästan ingenting om konstens verkliga natur, och vi veta än mindre om det egentliga väsendet hos de företeelser, som inordnas under den omtvistade benämningen »skönhet». Ett sådant påstående vore, om dess riktighet kunde bevisas, naturligtvis rent af förkrossande för dem, som äflas att komma till någon klarhet om de estetiska frågorna. Och likväl är detta icke det värsta af hvad som blifvit sagdt om konst- och skönhetsteorin. Man nöjer sig nämligen icke med att förneka, det denna teori ägde att uppvisa några allmänt erkända forskningsresultat; man vill äfven bestrida att dylika resultat ens någonsin skulle kunna ernås. Med hänvisning till det gamla ordstäfvet »om smaken bör man icke disputera» försöker man göra det troligt att meningsutbyten om konst och skönhet aldrig kunna leda till något samförstånd. Det estetiska tänkandet vore sålunda att förlikna vid en mångtusenårig debatt, hvilken enligt sin natur icke kunde mynna ut i någon bättre sammanfattning än den bedröfliga slutsatsen: »diskussionen utgjorde svar på frågan».

När man, som naturligt är, gör denna uppfattning till föremål för bemötande, så är det riktigast, och klokast, att först erkänna det den icke saknar ett sken af berättigande. Det kan ej förnekas att

de estetiska doktrinernas historia väcker ett rätt nedslående intryck hos den som söker ledande, allmänt omfattade principer. Och det är så mycket mindre förvånansvärdt, att estetikens motståndare icke ha sett något annat än förvirring i denna historia, som många konst- och skönhetsteoretiker särskildt ha vinnlagt sig om att framhålla motsägelserna i sina föregångares teorier. Genom en sådan framställning presentera sig de egna lärorna så mycket själfständigare mot bakgrunden af alla öfriga, enligt hvad det föregifves, fullkomligt förfelade doktriner. Men samtidigt diskrediteras hela den vetenskap, af hvilken äfven de teorier, hvilkas riktighet man själf vill bevisa, utgöra en del. Om verkligen alla de äldre tänkare, som uttalat sig om konst och skönhet, varit oförmögna att ge ens någon upplysning om de estetiska företeelsernas egentliga väsende, så frågar sig läsaren hvarför just den senaste författaren skulle ha lyckats förklara dessa företeelser. Man erfar a priori en viss obenägenhet att omfatta en teori, hvilken uppgjorts utan någon slags anslutning till de tidigare lärorna.

Alla de definitioner man möter i de estetiska teoriernas historia, kunna naturligtvis hvar och en för sig vara oriktiga, d. v. s. ensidiga eller ofullständiga. Men det är icke tänkbart att man ej ur sammanfattningen af dessa ofullständigheter och ensidigheter skulle vinna ens någon ledning för sitt

eget tänkande. Det synes oss därför som om hvarje estetisk undersökning borde begynna, icke med ett förnekande af de tidigare teorierna, utan med ett erkännande af alla de sanningsvärden som kunna gömma sig i dem. Innan man framställer några egna åsikter om de estetiska företeelserna, bör man ådagalägga, att dessa företeelser, trots allt som påståtts, kunna göras till föremål för en fruktbar diskussion. Man bör bevisa att det, oaktadt alla de många motsägelserna mellan de enskilda teorierna, likväl finnes några gemensamma tankar, om hvilka teoretikerna ha enats. Och det är från denna gemensamma grund man har att utgå, om man, med hopp om att vinna anslutning till sin mening, önskar utveckla någon egen teori om konsten och skönheten.

I enlighet med detta betraktelsesätt framstår det som vår första uppgift att ur de olika estetiska teorierna uppsöka några gemensamma bestämningar af konstens och skönhetens väsende. Ett sådant företag försvåras visserligen af den brist på öfverensstämmelse i uttryckssätt och i användning af termer, som är rådande i den estetiska litteraturen. Men om man skrider till sin uppgift utan förutfattade meningar, så visar den sig likväl icke så olöslig som det ofta påståtts. Samstämmigheten mellan teorierna är nämligen vida större, än ett flyktigt

studium ger vid handen, och man har i själfva verket att välja mellan flera särskilda påståenden, hvilka — om också i varierande formulering — äro gemensamma för majoriteten af de estetiska författarne. För detta arbete har det synts oss lämpligast att, liksom i några tidigare af oss utförda undersökningar, taga till utgångspunkt en lärosats, som icke blott uppställts af de allra flesta estetiker, utan äfven stämmer öfverens både med den uppfattning man möter i konstnärernas uttalanden och med den som uttrycker sig i det allmänna språkbruket.

Satsen i fråga utsäger icke något bestämdt om hvad konsten och skönheten innerst äro — och detta är så mycket förmånligare, som vi därigenom kunna gå vidare i resonemanget utan att vara bundna vid någon definition — men den afgränsar negativt de estetiska företeelserna från alla de företeelser, hvilka icke kunna betecknas med detta attribut. Dess innebörd, tillämpad på konstalstringen, är den att ett verk hvilket tjänar ett yttre, nyttigt ändamål, icke i den mån det betjänar detta ändamål kan betraktas som estetiskt. Uttryckt i positiv form säger denna sats att de estetiska alstren och yttringarna äga sitt eget syfte, och äro oafhängiga af alla för deras väsen »främmande», d. ä. praktiska eller teoretiska sträfvanden. Öfversatt till psykologiskt språk betyder den att den hållning vi intaga till de

estetiska intryck, som konsten eller naturen erbjuder oss, icke bestämmes af några hänsyn till dessa intrycks värde för vårt förnuft- eller viljelif. Och formulerad i en sammanträngd affattning uttalar den att de estetiska företeelserna äro, som de tyska filosoferna säga det, »själfändamål» *Selbstzwecke*, och att konstvärken äro resultat af en *autotelisk*, d. ä. själfmotiverad sträfvan.

Ett framhållande af denna estetiska oafhängighet eller, som man med en bekväm term kunde uttrycka det, af konstens och skönhetens autoteliska karaktär, gör sig gällande redan hos de grekiska filosofer, hvilka bemödade sig om att särskilja konsten från filosofin å den ena sidan, och från den praktiska verksamheten å den andra. Under de tider däremot, då teologisk fördom eller förnuftsmässigt, utilistiskt åskådningssätt utöfvade sitt tryck på konstlifvet, förlorade man uppmärksamheten för denna distinktion. Konstnärer och kritiker ansträngde sig då tvärtom, i ett naturligt försvarsintresse, för att ådagalägga att den estetiska alstringen ägde ett omedelbart nyttighetsvärde. Men denna position, som antagligen i många fall var motvilligt vald, öfvergafs i och med detsamma den visade sig obehöflig. Såsnart rationalismen och nyttighetsläran förlorat sin makt öfver sinnena, begynte filosofin ånyo afgränsa de estetiska yttringarnas fält från alla öfriga lifsområden. Sålunda framträder det estetiska själf-

ständighetskrafvet hos alla de stora tänkare, som lagt grunden till den moderna tidens estetiska vetenskap. Kant bestämde riktningen för de senare teorierna, när han förklarade skönheten som något, hvilket behagade *ohne Begriff und ohne Interesse;* Schiller sökte förklara den »intresselösa» konstverksamheten och skönhetsnjutningen genom att jämföra den med en lek, hvilken bedrifves utan tanke på något reelt resultat; Schopenhauer prisade det estetiska lifvet som ett lif, i hvilket människan befriades från att vilja, för att i stället försänka sig i en ren, »intresselös» kontemplation; och moderna teoretiker ha, vare sig de varit idealister eller realister, Hegelianer eller Darwinister, med olikartade motiveringar anslutit sig till samma grundtanke om konstens och skönhetens oafhängighet af det praktiska lifvets syften.

Denna lära om den estetiska verksamhetens »själfändamål» har, som det varit att vänta, för konstnärerna betydt än mer än för filosoferna. Man behöfver med afseende härå icke fästa någon stor vikt vid det förhållandet att målarne och diktarne, ungefär samtidigt med det tänkarne begynte framhålla det estetiska lifvets oafhängiga karaktär, afsiktligt sökte isolera sin alstring från det praktiska, hvardagliga lifvet — vare sig genom att höja sig öfver det i klassisk afskildhet, eller genom att undfly det i romantiska drömmar — ty detta var en öfver-

gående tidsrörelse, som snart nog skulle efterträdas af helt andra riktningar. Hvad som däremot är anmärkningsvärdt, och som gäller för alla tider, är att äfven de realistiska och naturalistiska konstnärerna, om de öfverhufvud uttalat sig om sin verksamhet, i regeln ha yttrat sig i samma anda som majoriteten af filosoferna. Icke ens de som åt sina egna verk gett någon moralisk eller politisk tendens torde vara benägna att påstå, det den estetiska alstringen öfverhufvud behöfde rättfärdigas genom något dylikt yttre syfte. Läran om själfändamålet var en konstens oafhängighetsförklaring, och det är ett försvinnande fåtal af moderna konstnärer, som icke vore beredda att försvara denna oafhängighet mot alla angrepp.

De hvilka endast som mottagare ha erfarenhet af konsten, äga naturligtvis ingen rätt att uttala sig om dess väsen med samma säkerhet som utöfvarne. Men det kan likväl icke fattas som någon förhäfvelse, om man till konstnärernas påståenden fogar de intryck man själf som betraktare har hämtat ur deras alstring. Ty om man vet än så litet om huru konsten blir till, så vet man åtminstone något om de verkningar den åstadkommer på sin publik. Och i detta afseende kan det väl ej råda någon meningsolikhet bland dem, som helst någon gång stått inför den stora konsten. Vår erfarenhet säger oss visserligen, att det från toner, dikter och

bilder utgår inflytanden, som kunna bli lifsdanande, som förädla vår moraliska åskådning, utvidga vår syn på lifvet och världen, stärka vår kraft att uthärda, då vi själfva pröfvas af svårigheter, och förfina vår förmåga af medkänsla för de fall, då det är någon annan som lider — men vi veta äfven att en aldrig så liflig sträfvan hos konstnären att didaktiskt uppbygga, intellektuellt upplysa eller moraliskt förädla oss icke förmår lägga ett grand till det rent *estetiska* värdet af hans alstring. Och vi veta att den betydelse som konstverket i och för sig äger, utan afseende på dess medelbara verkningar, är så stor att dess existens aldrig för oss behöfde ursäktas med hänvisning till några främmande syften. Den »onyttighet», för att använda ett hvardagligt uttryck, som för det estetiska lifvets motståndare gör konsten till en fåfänglig verksamhet, är en egenskap som ingen verklig konstälskare ens ansåge det nödigt att försvara. Äfven om man icke kände filosofernas begreppsdistinktioner, skulle man således af sina rent subjektiva intryck ledas till att upprätthålla läran om konstens autoteliska karaktär. Åtminstone i detta ena afseende stämmer lekmannauppfattningen väl öfverens med den vetenskapliga teorin. Därför borde det s. k. själfändamålskriteriet, hvilket enligt definitionerna äger sin tillämplighet på alla de olika konstformerna lika väl som på den s. k. naturskönheten, erbjuda den lämpligaste utgångs-

punkten för hvarje sammanfattande estetisk undersökning.

Det är emellertid icke nog med att »själfändamålet» framstår som det första märkliga sakförhållande man möter vid granskningen af det estetiska lifvet. Detta *datum* är samtidigt ett *quæsitum;* teoremet gömmer på ett problem. Ty det kan ju icke betraktas som annat än gåtfullt, att människor med en sådan ifver förmått ägna sin verksamhet åt, och söka sin njutning i, något som enligt teorin är oberoende af de praktiska intressena och den praktiska nyttan. Fasthåller man vid det uppfattningssätt, som är förhärskande hos konstteoretikerna, konstnärerna och konstälskarne, så ledes man därför till att formulera några stora grundfrågor, hvilka framom alla andra göra anspråk på att bli besvarade: frågan om huru konsten, d. ä. den autoteliska alstringen, kunnat uppstå och utveckla sig i ett lif, där kampen för tillvaron lämnar så litet rum öfrigt för »onyttiga» sträfvanden; frågan om huru människorna ledts att uppskatta en alstring, hvilken icke erbjuder dem några utilistiska fördelar; och frågan om hvad det är som gör att vi finna behag i sådana lifs- och naturföreteelser, som icke äga någon betydelse för våra praktiska sträfvanden.

När dessa problem blifvit formulerade, förefaller det som om man kommit ett godt stycke på väg.

Lösningen, som är den svåraste uppgiften, återstår visserligen, men mycket har i alla fall blifvit vunnet, om man lyckats fastställa en säker utgångspunkt. Det synes därför som om man omedelbart kunde öfvergå till att söka utröna, hvilka de »egna ändamål» äro, dem den estetiska alstringen och den estetiska njutningen fullfölja. Emellertid visar det sig vid en närmare granskning, att problemställningen ännu icke är så klar som man frestats att föreställa sig. Det har visserligen i det föregående sagts, att självändamålskriteriet upprätthålles af flertalet konstteoretiker, konstnärer och konstälskare, och det har vidare antydts att detta sakförhållande erbjuder ett sannolikhetsskäl för kriteriets riktighet. Men en sannolikhet kan icke vara tillfyllestgörande för den, som inlåter sig på att söka lösningen för ett svårt och mödosamt problem. Man måste äga en full öfvertygelse om att det nämnda kriteriet bibehåller sin giltighet äfven om det granskas från en helt annan synpunkt än den som varit gällande för estetikerna.

De argument som anförts af konstteoretiker, konstnärer och konstälskare, grunda sig ju alla på subjektiva iakttagelser om de psykiska tillstånd, dem konsten framkallar hos skolade betraktare. De äga beviskraft för hvar och en, som erfarit likartade tillstånd, men de kunna icke öfvertyga dem som stå främmande för det estetiska uppfattningssättet. Och

de kunna framför allt icke åberopas i en historiskt-sociologisk diskussion om det estetiska lifvets utveckling. Den moderna historiska vetenskapen, som är kritiskt skeptisk, låter sig nämligen icke förnöja med hänvisningar till diktarord och till känslornas vittnesbörd; den begär otvifvelaktiga fakta. Och då man icke kan åberopa några konkreta fakta till bevis för läran om det estetiska lifvets autoteliska karaktär, så ha många historiska konstforskare vägrat att omfatta denna lära.

Det har af dessa forskare icke förnekats att konstalstringen i många fall för konstnären själf kan framstå som en fullt oafhängig verksamhet, d. v. s. att han under sin produktion kan förnimma det som om han icke leddes af någon annan sträfvan än den att ge åt sitt verk den högsta möjliga estetiska fulländning. Det bestrides icke heller att de estetiska förnimmelserna kunna uppskattas för deras egen skull, och att konsten sålunda af sin publik kan bli betraktad som ett rent själfändamål. Det bestrides icke, säga vi, därför att dessa forskare öfverhufvud icke befatta sig med psykologiska data och filosofiska teorier. Men de hänvisa i stället till några rent historiska sakförhållanden, som äro ägnade att rubba tron på det s. k. själfändamålskriteriets ofelbarhet. Detta slags invändningar, som kunna understödjas med åberopande af bestämda fakta, äro för den estetiska teorin af vida allvarligare betydelse än

någon annan kritik. Därför är det för oss nödvändigt att, innan vi gå vidare i undersökningen, till en noggrann granskning upptaga allt som af moderna sociologer och historiker kan anföras mot läran om det estetiska lifvets oafhängighet.

Härvid är det förmånligast att begynna med de argument, som hänföra sig till tolkningen af den moderna, fullt utvecklade konsten. Om det vore riktigt, säga motståndarne till den estetiska teorin, att hvarje konstalstring vore ett resultat af en autotelisk sträfvan, så borde man icke blott från konstens område utesluta alla sådana produkter, som bevisligen kommit till för att tjäna ett utomestetiskt syfte, utan man borde äfven anse att ett verk blefve förringadt, i sin karaktär af estetisk produkt, såsnart man kunnat ådagalägga att ett utomestetiskt syfte spelat med vid dess tillkomst. Sålänge man inskränker sig till att studera konstyttringarna från en rent estetisk ståndpunkt, kan man måhända tillämpa en sådan princip i all dess stränghet. Men om man företager sig att utforska konstverkens tillkomst med användning af historiska, sociologiska och psykologiska undersökningsmetoder, så finner man snart att det är en rätt stor del af den estetiska alstringen, som icke fyller måttet. Ju mer den moderna kritiken utsträcker sina indiskreta undersökningar öfver de enskilda konstnärernas privata lif, desto oftare visar

det sig, att någon art af intresse — personligt, politiskt, etiskt eller religiöst — har bemängt sig med den verksamhet, som enligt definitionen borde varit fullkomligt »intresselös». Sådana lärdomar ha ledt de historiska konstforskarne att opponera sig mot teorin om det estetiska själfändamålet, och det kan svårligen förnekas att de haft åtminstone ett skenbart skäl för sin opposition. Den estetiker, som till trots för alla historiska fakta, fortfarande vill fasthålla vid det estetiska kriteriet, nödgas åtminstone medgifva att en bristande kännedom om konstverkens uppkomstvillkor lätt kan förleda bedömaren till att gifva konstens namn åt yttringar, som i enlighet med den gällande definitionen icke äga något anspråk på denna värdighet.

Faran för detta slags misstag är naturligtvis än större, när man har att göra med en aflägsen, lågt utvecklad alstring, hvars uppkomstvillkor äro endast ofullständigt bekanta. Om det är svårt att tillämpa det estetiska oafhängighetskriteriet på den fullgångna konsten, så blir en sådan tillämpning rent af omöjlig med afseende å de vilda och barbariska folkens produktion. De undersökningar om konstens ursprung, som under de senaste årtiondena utförts af sociologiska forskare, ha därför varit i hög grad ägnade att rubba tron på den estetiska autotelin. I alla de fall, då någon lågt stående folkstams konst blifvit noggrannare studerad, har det

ådagalagts, att hvad som för den oinvigde tett sig som rent estetiska yttringar, i verkligheten är rikt på praktisk, utomestetisk innebörd. Sniderier på vapen och redskap, tatueringsmönster och väfda eller flätade ornament, hvilka en okritisk betraktare är benägen att uppfatta som rent konstnärliga kompositioner, förklaras numera som religiösa symboler, egendomsmärken eller skrifttecken. Danser och dramatiska upptåg, som icke med ett enda drag gifva anledning att misstänka något praktiskt ändamål, framstå, då de kommenteras af forskarna, som magiska pantomimer eller religiösa kulthandlingar, genom hvilka de uppträdande tro sig ernå några reella fördelar. Och det är ej nog härmed. Det finns äfven många konstyttringar, hvilkas utilistiska betydelse icke är inbillad, utan verklig. Krigsdanserna t. ex. tjäna uppenbarligen som en eggelse för modet; arbetssångerna åter ha betydelse för underlättande af ansträngningen och för reglerandet af rörelserna i en samfälld verksamhet. Det är otvifvelaktigt på grund af dessa praktiska fördelar som musiken och dansen ha uppnått en så öfverraskande hög utveckling hos de lägre folken. När man har att behandla konstens historia, är man därför rent af tvungen att taga med i beräkningen det »främmande syfte», som icke erkännes i den abstrakta teorin. Utan att vädja till utomestetiska förklaringsgrunder, vore det t. o. m. omöjligt att alls försöka sig på någon be-

handling af den estetiska verksamhetens tidigaste stadier.

Om nämligen hvarje konstyttring vore ett själfändamål, som stode fullkomligt isoleradt från alla praktiska sträfvanden, så vore det svårt att fatta huru konsten kunnat uppträda hos folkstammar, hvilka ännu ej lärt sig frambringa, eller ens sakna, de elementäraste nödvändighetsartiklarna. Lyxens anspråk skulle ha gjort sig gällande förr än nödtorftens, och lifvet skulle, äfven där dess vilkor äro som hårdast, ha tillstadt en förslösning af de krafter, som så väl behöfvas i kampen för tillvaron. Detta vore så litet öfverensstämmande med hvad man för öfrigt vet om den lågt stående människans förhållanden, att konstens höga utveckling hos de primitiva folken framstode som ett rent af paradoxalt fenomen, hvilket trotsade hvarje försök till rationell tolkning. Genom att ådagalägga huru vildarnas och barbarernas konstyttringar stå i nära och oupplösligt samband med deras utomestetiska verksamhet, ha de evolutionistiska konsthistorikerna emellertid lyckats lösa denna gåta. Danserna, ornamenten och delvis äfven bildkonsterna hos de lägre folkstammarna äga visserligen, såsom hvarje resebeskrifning och hvarje etnografiskt museum bevisar, ett otvetydigt estetiskt värde. Men man förvånar sig icke mera öfver rikedomen i denna alstring då man finner, att den primitiva människans konst sällan är fri och »intresselös»,

utan tvärtom i regeln äger en, inbillad eller verklig, nyttighet, och ofta t. o. m. är en nödvändighet för det praktiska lifvet.

Det är naturligt att man frestas att äfven på den högre konsten tillämpa en förklaring, som sålunda med afseende å den estetiska utvecklingens begynnelse visar sig lösa många svårigheter. Konstlifvets blomning befrämjas, säger man, städse af konstyttringarnas intima samband med det praktiska lifvet. Ju mer det evolutionistiska och sociologiska uppfattningssättet utbreder sig, desto mer skall man lära sig att i hela det estetiska lifvet iakttaga inflytandet af de utomestetiska, »heteroteliska» faktorer, som med en så särskild tydlighet göra sig gällande i den lägre konsten. Sålunda skall man icke nöja sig med att, såsom kritikerna och biograferna sedan länge gjort det, påvisa hurusom det »autoteliska» elementet i de enskilda konstnärernas produktion bemänger sig med »främmande» syften, utan man skall allt allmännare vänja sig att betrakta konsten i dess helhet som något, hvilket icke är isoleradt från de öfriga lifsyttringarna, utan tvärtom aldrig kan fullt förstås och förklaras annorlunda än genom att studeras i samband med dem.

Detta är det väsentligaste af hvad man kan föreställa sig att en historiker med sociologisk skolning hade att anföra i en diskussion om det estetiska själfändamålet. Han skulle i sin konstförklaring

lägga hufvudvikten just vid de argument, hvilkas betydelse de estetiska teoretikerna ha förnekat. Och han skulle antagligen anse sig med sin argumentering fullkomligt ha kullhäft själfva grundvalen för den estetiska teorin.

Läran om konst- och skönhetslifvets oafhängighet utgjorde ju, som tidigare framhållits, ett gemensamt moment i de inbördes stridiga estetiska teorierna. Det kan därför synas som om vi, för att icke nödgas afsvärja tron på det estetiska tänkandets förmåga att uppnå några riktiga resultat, och för att icke nödgas offra den problemställning som nyss blifvit formulerad, framför allt borde vinnlägga oss om att vederlägga de moderna historikernas och sociologernas konstuppfattning. Emellertid skall det i detta arbete icke ens göras något försök till en sådan polemik. Det vore enligt vår mening fruktlöst att inlåta sig på någon debatt om den historiskt sociologiska konstlärans metoder, därför att dessa metoder, för det syfte de betjäna, *obestridligen äro riktiga*. Men detta innebär icke, att man vore tvungen att öfvergifva den position, som intagits af de teoretiska estetikerna. De två betraktelsesätt, som här för argumenteringens klarhet ställts i kontrast mot hvarann, och hvilkas representanter ofta stått i strid med hvarann, äro nämligen icke så oförenliga, som man af de vetenskapliga diskussionerna förledes att antaga.

För att finna en förmedling behöfva vi blott göra det klart för oss, att man på de två olika hållen egentligen resonnerat om olika ting. Konsthistorikerna ha i främsta rummet beaktat de konkreta konstverken och deras uppkomst; de estetiska teoretikerna åter ha fäst sin uppmärksamhet vid de intryck, som dessa verk utöfva på betraktaren. För allt som gäller den historiska utvecklingen ha de förre kunnat åberopa otvetydiga fakta till stöd för sin uppfattning; men de senare ha ej heller skapat sin lära af intet. Det är oss otänkbart, att en allmänt omfattad konstfilosofisk doktrin kunnat grundas på ett tomt antagande. Det blotta faktum att så många teorier framställts för att förklara det estetiska »själfändamålet», erbjuder ett tillfyllesgörande bevis för att detta begrepp motsvaras af någon psykisk realitet. Det kan medgifvas att den estetiska oafhängigheten i konstnärernas produktion icke är så fullständig som filosoferna velat göra troligt, och att man icke i enskilda konkreta fall med visshet kan påvisa verkningarna af ett »autoteliskt» sträfvande. Men ur allt hvad man vet om konstnärers sätt att arbeta framgår otvetydigt tillvaron af en tendens att göra verket till ett »själfändamål». Och hos allmänheten kan man iakttaga en benägenhet — som växer med stigande kultur — att betrakta konsten endast för dess egen skull, d. v. s. att åse eller åhöra dess alster med en oafhängigt estetisk uppmärksamhet.

Dessa »tendenser» och »benägenheter», och detta »sätt att uppmärksamma», gälla icke som »fakta» för de forskare, som uteslutande sysselsätta sig med konstens objektiva utvecklingshistoria. Men de framstå som realiteter för den, som främst intresserar sig för konsten som ett psykologiskt datum, och som i estetiken ser ett kapitel af människosinnets utvecklingshistoria. Fattar man sina forskningsuppgifter i en sådan mening, så kan man tryggt använda orden konst, konstalstring och konstverk med den innebörd, som blifvit bestämd af den teoretiska estetiken. Man har endast att vid hvarje enskildt tillfälle ihågkomma, att man opererar med en psykisk realitet, och att man, för att vinna klarhet i argumenteringen, inför de konkreta konstverken bortser från en del af deras egenskaper, d. v. s. från de utomestetiska kvaliteterna, för att vid behandlingen uppmärksamma endast det obemängdt estetiska elementet.

De som bestridt den estetiska lärans giltighet, kunna emellertid med tillfredsställelse påpeka, att ett sådant »absolut» konstverk, som det med hvilket teoretikerna operera, är en abstraktion, ett tankeresultat, som motsvaras endast af vissa »böjelser» och »sträfvanden» hos konstnärerna och deras publik. Vi förmå ej kullhäfva denna invändning; men vi kunna i stället returnera den till motparten. Vi kunna fråga, om det slags »konstverk», hvarom de mo-

derna etnologerna och sociologerna tala, d. v. s. om de dikter, pantomimer, målningar och ornament, som uteslutande skulle tjäna praktiska, d. ä. ekonomiska, politiska eller religiösa syften, verkligen kunna påvisas ens i de lägsta folkens estetiska alstring. Vi kunna ju icke se dessa primitiva verk, utan att betrakta dem med samma slags uppmärksamhet, som vi ägna alstren af vår egen, åtminstone relativt »fria» och estetiskt oafhängiga konst. Göra vi då icke, frågar man sig, en orätt mot våra barbariska och vilda medmänniskor, om vi tro att dessa ej förmå betrakta sin egen konst med något af samma estetiska uppmärksamhet? Och kan man väl förutsätta att de primitiva konstnärerna vid sitt frambringande icke skulle förnimma ens någon aning om de känslor, med hvilka en konstnär på ett högre utvecklingsstadium skapar sitt verk »i estetisk oafhängighet»? Vi tro icke att man är berättigad till ett sådant antagande. Granskar man ännu en gång den evolutionistiska bevisföringen, så visar det sig i själfva verket, att det bland dess argument icke finns ett enda, som skulle tvinga till en så förringande uppfattning om de lägre människostammarnas konstlif.

Det måste förutsättas — däri har man att gifva nyttighetsteoretikerna rätt — att den estetiska uppmärksamheten befunnit sig på ett ytterst outveckladt stadium innan någon konstform ännu hade framträdt. Såsnart, emellertid, det praktiska lifvets

syften gifvit upphof till några yttringar, som motsvarat de tekniska anspråken på ett konstverk, har den estetiska betraktelsen vunnit ett mål att rikta sig mot. Man föreställer sig därför, att t. ex. en pantomim eller en dans, som ursprungligen uppförts för att åstadkomma en magisk verkan, snart nog blifvit uppskattad, såväl af de åskådande som af de uppträdande, för det nöje den skänkt. På samma sätt måste man antaga att äfven inom de öfriga konstformernas område ett estetiskt moment redan tidigt bemängt sig med de utilistiska sträfvandena. Så bör det, för att välja ett enkelt exempel, ha varit förhållandet vid frambringandet och betraktandet af dekorativ konst.

De etnologiska forskarne ha obestridligen rätt då de påstå, att de utsmyckningar, med hvilka vildarne pryda sina vapen och redskap, blifvit anbragta därför att man med dem hoppats ernå någon praktisk förmån. Vi kunna icke neka att det som för oss ter sig som rent dekorativa ornament, i många fall utgöres af egendomsmärken, af tecken i någon hemlig bildskrift, eller af religiöst magiska symboler, som anses skydda ett föremål för onda inflytelser eller öka verkningskraften af de handlingar, som utföras med hjälp af detsamma. Men vi låta icke förmå oss till att medgifva, att tillverkaren eller ägaren af dessa föremål icke skulle ha sett, att utsmyckningen gör ett ting vackrare än det

varit, förr än den blifvit anbragt. Det måste, så föreställer man sig, ha funnits ett ögonblick då den primitiva krukmakerskan, denna omedvetna konstnär, har lyft sin skål i handen och sett att den, med sina hierogram och symboler, med sina konstrika utsirningar eller groteska bilder, var en sak som kunde skänka henne glädje äfven efter det den magiska utsmyckningen fyllt sin nyttiga uppgift, och oberoende af denna eller någon annan nyttig uppgift. Och samtidigt har hon äfven förnummit, om också blott i en obestämd aning, riktigheten af den tanke, som Keats har fattat och uttryckt vackrare än någon annan:

A thing of beauty is a joy for ever:
Its loveliness increases; it will never
Pass into nothingness; but still will keep
A bower quiet for us, and a sleep
Full of sweet dreams, and health, and quiet breathing.

Konsten har, som alla former af mänsklig verksamhet, vuxit upp ur nöd och arbete, ja, man kan säga ur strid, ty allt arbete är ju en yttring af den eviga strid, som kallas *the struggle for life*, d. ä. kampen för tillvaron: en kamp mot naturen, mot rivaler och fiender, eller mot okända makter, gudar och dämoner, i människans inre eller utanför henne. Men konsten har äfven, i och med detsamma den framträdt, gett människan en möjlighet att, om också endast med illusionens hjälp, lefva i en värld

där striden är upphäfd. Därför är det man städse med sådan enträgenhet framhållit, att det estetiska skapandet och njutandet är »intresselöst». I och med detsamma vi lärt oss betrakta ett föremål och njuta af detsamma endast för dess egen skull, utan afseende på dess betydelse för det praktiska lifvet, ha vi vunnit en källa till lust, som är mer obemängd och mer varaktig än någon af de förnimmelser, dem den utomestetiska tillvaron skänker oss. Vi ha, för att låna den engelska diktarens nyss citerade ord funnit en glädje som växer, som aldrig försvinner i intighet, och som städse bjuder oss »hvila, hälsa och lugna andetag». Den hållning vi intaga gentemot världen och lifvet har förvandlats från det ögonblick vi lärt oss se på tingen som man ser på konstverk. Den lust man erfar inför ett vackert ornament eller öfver en vacker vers, är icke röfvad af någon annan och behöfver icke försvaras mot någon annan. Den absoluta konsten kan därför, som Schiller sagt det i ståtlig retorik, skänka oss en aning om ett lif i »hvila och frihet och människovärdig njutning». I släktets utveckling kan det icke ha funnits något mer afgörande moment än det då den vilda människan första gången fått sina sinnen väckta för de estetiska intrycken, d. v. s. då konstverket, i ordets strängaste mening, blifvit ett faktum i hennes lif.

För den historiska forskningen vore det natur-

ligtvis ovärderligt att kunna bestämma den tidpunkt, från och med hvilken man kan begynna tala om ett estetiskt lif. Men det vore oförsiktigt att i detta afseende låta locka sig till några påståenden. Hvad man kan fastslå är att konstsinnet odlats under inflytande af konstformer, som ursprungligen icke varit afsedda att tillfredsställa några estetiska behof. Däremot torde ingen kunna åtaga sig att bestämma hvar och när det oafhängiga, rent estetiska själfändamålet ingått sin förening med de utilistiska syftena. Det enda säkra resultat man kan komma till genom ett jämförande studium af den estetiska utvecklingens olika stadier, är en insikt om att det är lika ensidigt att förneka tillvaron af en subjektiv »intresselöshet» i konstalstringen och konstbetraktelsen, som det är ensidigt att bestrida de »främmande» syftenas betydelse för konstutvecklingen. Ett konstverk, som endast betjänade det praktiska lifvets behof är, t. o. m. då det är fråga om den primitiva alstringen, en abstraktion lika väl som det absolut »fria» och autoletiska konstverket är en abstraktion. Den enbart estetiska och den enbart praktiska människan äro endast hjärnspöken, som i verkligheten icke äga mer existens än t. ex. nationalekonomernas enbart ekonomiska människa. Lifvet har intet att göra med dessa tankefoster, men för forskningen kunna de, såsom alla abstraktioner, vara nyttiga, såvida man blott ihågkommer att de ej äro

annat än hjälpmedel för undersökningen, och att de egentligen endast representera tvenne i och för sig ensidiga, men hvarandra kompletterande sätt att betrakta de estetiska företeelserna.

Enligt den ena metoden opererar man med föreställningen om ett absolut konstverk och en i full estetisk frihet skapande konstnär, samt betraktar i konsekvens härmed konstlifvet såsom isoleradt från alla öfriga former af mänsklig verksamhet; enligt den andra däremot söker man just i de främmande syftena betingelser för konstverkens uppkomst samt förklaringar för deras egenskaper. Hvardera metoden måste, om den användes ensam för sig, leda till ofullständiga resultat. Vill man komma till någon afslutad och afgörande konstuppfattning så är man tvungen att begagna sig af dem båda i förening. Men detta hindrar icke, att det för bevisföringens klarhet kan vara fördelaktigt att — med en medveten och afsiktlig abstraktion — för en tid koncentrera sin uppmärksamhet på de »praktiska» eller de »rent estetiska» elementen i konst- och skönhetslifvet. I detta arbete skall det göras ett försök att först utnyttja den historiska metoden för alla de resultat som med dess tillhjälp kunna ernås; därpå skall denna i och för sig ensidiga undersökning kompletteras med en behandling af den rent teoretiska estetikens förnämsta problem.

TREDJE KAPITLET.

DEN HISTORISKA KONSTTEORIN.

Den utredning, som framställts i föregående kapitel, har ledt till ett rätt obestämdt resultat. Det har visat sig att man å ena sidan kan påstå, att några utomestetiska, »främmande» sträfvanden legat till grund för de konkreta konstverkens uppkomst, och att man å andra sidan har skäl att antaga det ett element af subjektiv »estetisk frihet» jämsides med dessa sträfvanden gjort sig gällande vid frambringandet och betraktandet af konstverken. Däremot har det icke i detalj blifvit klargjordt, hvilka de främmande syften äro, dem de objektiva konstverken betjäna, och det har än mindre gjorts ens något försök att utröna, hvad det är som positivt karaktäriserar det autoteliska, d. ä. själfmotiverade elementet i den estetiska alstringen och njutningen. För att fullständigt besvara dessa frågor, borde man inlåta sig på vidlyftiga undersökningar, för hvilka det icke

erbjudes nödigt utrymme inom föreliggande arbetes gränser. En sådan exkurs torde emellertid här kunna undvaras. Med hänvisning till den studie öfver *Konstens ursprung,* som jag för elfva år sedan publicerat på svenska, anser jag mig i detta sammanhang kunna behandla problemen om konstverkens uppkomst och om konstsinnets utveckling i en sammanträngd öfversikt.

Det har i den senare delen af »Konstens ursprung» gjorts ett försök att bestämma de viktigaste af de non-estetiska faktorer, som ha befrämjat de särskilda konstformernas uppkomst och utveckling. Det framhålles först, att arkitekturen och konstfliten i vidsträckt mån betjäna sig af dekorativa motiv, hvilka förefalla att ha uppstått som skapelser af en konstnärlig fantasi, men i verkligheten äro ett slags oafsedda biprodukter af tekniken. Konsthistoriker ha ådagalagt, att såväl de vilda och barbariska, som de civiliserade folkens ornamentförråd till stor del består af linjekombinationer, som ha framträdt vid föremålens tillverkning, och som automatiskt blifvit lånade från en äldre teknik till en yngre. Flätningen, vidfästningen och väfnaden ha sålunda gett upphof till vissa enkla mönster, som blifvit anbragta äfven i målad dekoration. Träarkitekturen har frambragt några gifna kombinationer af ytor och linjer, som reproducerats äfven i byggnader af sten. Effekten har varit estetisk, men afsikten kan icke bevisas ha varit det. Där

konsthistoriker af en äldre skola talat om fria konstnärliga kompositioner, föredraga därför de moderna forskarne att hänvisa till den »psykiska tröghetslagens inflytande» och till den »inväntande uppmärksamhetens kraf», hvilka leda människan att med förkärlek frambringa sådana mönster, vid hvilka hennes öga engång hunnit vänja sig. På samma sätt söker man bevisa att handtverket, på grund af en estetisk konservatism, för redskap och käril bibehållit former, hvilka ursprungligen motiverats af den praktiska användningens kraf, och hvilka sålunda fortlefva långt efter det föremålens uppgift blifvit förändrad. Med tillämpning af detta betraktelsesätt kan man äfven inom området för bildkonsten och diktningen uppvisa, att många drag, som för oss te sig som resultat af en estetisk skapelse, icke ha sin grund i något fritt val, utan i en teknisk eller praktisk nödvändighet, hvars verkningar utöfvat inflytande på vårt smakomdöme och därför fortlefvat ännu efter det »nödvändigheten» upphört.

En sådan konsttolkning förmår onekligen förklara en god del af den estetiska utvecklingen. Men den ger icke någon tillfyllesgörande lösning på det problem, som framför alla andra är ägnadt att tilldraga sig vår uppmärksamhet. Förkärleken för några gifna linjekombinationer t. ex. kan visserligen ha legat till grund för att dessa linjer uppträda som utsmyckning efter det de ej mera framkallas af tekniken.

Men denna förkärlek kan icke ensam för sig förhjälpa oss till någon uppfattning om orsaken till att själfva utsmyckningen — af människogestalten, af bostäder, och af vapen och redskap — på alla stadier af kulturutvecklingen anses så nödvändig, och att konsten öfverhufvud intager en så viktig plats bland det sociala lifvets ledande faktorer. För att förstå hvarpå det beror att denna skenbara »onyttighet» redan hos de lägst stående människostammarna betraktas som en verksamhet, hvilken är värd att allvarligt fullföljas t. o. m. med uppoffring af praktiska fördelar, måste konsten ställas i samband med några drifter och behof, hvilkas motiveringskraft är starkare än den relativt passiva och, om man så får säga det, »statiska» benägenheten att låta sig ledas af trögheten och den häfdvunna förkärleken. Och då det, för argumentets skull, gäller att tills vidare frånse från verkningarna af de själfmotiverade estetiska sträfvandena, så har man att söka förklara konstens historiska utveckling genom att ställa den i samband med några drifter, som betjäna lifvets viktigaste biologiska och sociologiska syften.

Som de förnämsta af de praktiska behof, hvilka befrämjat de särskilda konstformernas uppkomst och utveckling, har jag i »Konstens ursprung» betecknat behofven af *tankemeddelelse,* af *erotisk tjusning,* af *stimulering för arbete och krig,* och af *magisk verkningskraft.* Under dessa rubriker kan man, synes

det oss, inordna den viktigaste delen af materialet för den konsthistoriska forskning, som opererar endast med rent utilistiska, non estetiska faktorer. Och om hvart och ett af dessa »främmande syften» kan man ådagalägga, att det gett upphof till betydelsefulla verk och yttringar som, för allt hvad de objektiva, yttre kännetecknen angår, kunna betraktas som konstalster.

Det finnes sålunda, för att begynna med den första rubriken, icke någon af de »efterhärmande» konstformerna, som icke hade betjänat den intellektuella meddelelsens behof. Pantomim och drama ha varit ett *språk,* ornament och bilder ha varit en *skrift,* innan de blifvit »fria» konster. Och det står utom tvifvel att det dramatiska språket och den »bildande» skriften på de lägre kulturstadierna ägt en vida större betydelse än hos de civiliserade folken. Där ordförrådet ännu är fattigt, få åtbörderna underlätta den ömsesidiga förståelsen, och där isolerad bosättning eller frånvaron af fast samhällsorganisation förhindrat uppkomsten af större nationalspråk, bli gesterna oumbärliga vid umgänget med grannar eller resande. Därför är det några rent praktiska fördelar, som befrämjat utvecklingen af den öfverraskande smidighet och uttrycksfullhet man iakttagit i många primitiva folks pantomimer. Men det finnes äfven anledning att förutsätta, att den mimiska aktionen — som ju är en urform för den

dramatiska konsten — alldeles omedelbart och afsiktslöst gör sig gällande i de ociviliserade människornas lif. Vi kunna ju hos oss själfva iakttaga en impuls, som drifver oss att i åtbörder uttrycka hvarje lifligt erfaren föreställning om rörelse och handling. Denna impuls undertryckes i regeln af oss; den förlorar sig under sträfvandet att omsätta tankarna i ord, och där den får råda inskränkes den på grund af den goda tonens anständighetsfordringar inom så trånga gränser som möjligt. Hos en odisciplinerad människa verkar den däremot ohämmad. Sålunda är det endast naturligt att hos många af de vilda folken muntliga berättelser åtföljas af åskådliggörande gester. Och i samband med dem uppträder ofta en tidig yttring af bildande konst i form af extemporerade teckningar, som tjäna till att förtydliga berättelsernas innebörd. Det har sålunda iakttagits att vildar, när deras ord och åtbörder visat sig otillräckliga som medel att uttrycka en föreställning, i sanden upprita förklarande bilder, d. v. s. på en mottaglig yta projiciera de linjer, med hvilka de i sitt pantomimiska språk beskrifva föremålens konturer och bestämma deras lägen. Man kan därför antaga att enkla berättelser hos primitiva folk gestaltat sig till ett slags »Gesamtkunstwerk», i hvilket bilder, ord och åtbörder förenat sig för att åskådliggöra en skildring. Det är endast saknaden af ett musikaliskt ackompanjemang som hindrar oss

att i dessa meddelelseformer se ett slags urtyper för den sammanfattning af alla konstformer, som framträder på den estetiska utvecklingens högre stadier. Men det bör å andra sidan framhållas att dessa berättelser, på grund af sin tillfälliga och flyktiga karaktär, icke ens i enbart teknisk mening kunna likställas med konstverken, som fortlefva efter det de alstrats.

Det är emellertid tydligt att det åtminstone i enskilda fall kan ha bevarats några minnen af dessa efemära yttringar. Bilden kan ha blifvit ritad på ett stycke bark eller tyg i stället för på marken, pantomimen kan ha blifvit upprepad äfven efter det dess ämne förlorat sin aktualitet, och berättelsens text ihågkommen äfven efter det den fyllt sin omedelbara uppgift i den dramatiskt-litterära relationen. Den flyktiga meddelelse, vare sig mimisk, bildlig eller muntlig, som lefver endast för ett ögonblick, kan sålunda förvandlas till ett varaktigt verk, som öfverför berättelsens innebörd till kommande tider. För att ett sådant medel att bibehålla minnet af förflutna händelser afsiktligt skall blifva tillvarataget, fordras det endast, att det hos folket i fråga finnes en benägenhet att rikta uppmärksamheten bortom det närvarande ögonblickets begränsning.

En sådan benägenhet saknas, af allt att döma, hos de lägst stående människostammarna. Men den gör sig gällande redan hos barbarerna, och dess in-

flytande växer — dock icke i bestämdt förhållande till den allmänna utvecklingen — under påverkan af gynnsamma omständigheter. Där ödesdigra händelser ingripit i folkens lif, framträder det ett behof att öfverlämna åskådliga minnen af dessa händelser till varning och lärdom åt kommande generationer. Där stammar varit tvungna att häfda sin ställning genom krig mot grannfolk, vinnlägga de sig om att hämta mod och själfkänsla ur tanken på förfädernas bragder, och att egga sig till nya ansträngningar genom att hålla gamla strider och gamla oförrätter lefvande för hågkomsten. Hämndkänsla och stolthet uppamma sålunda en historisk åminnelsekonst, som ingalunda varit utan sin betydelse i kampen för tillvaron. — Ännu viktigare är likväl den uppgift konsten fyllt genom att användas som ett medel för åskådliggörandet af de mytologiska och moraliska doktrinerna. Sålunda ha drama, dikt och afbildning under hela förloppet af människosläktets utveckling betjänat undervisningens och tankemeddelelsens praktiska syften. Och så stor är konstens historiska och didaktiska, d. v. s. dess intellektuellt och etiskt illustrativa betydelse, att några filosofer i dessa egenskaper velat söka såväl dess ursprung som dess förnämsta uppgift.

Dylika påståenden ha emellertid förlorat sin kurs bland moderna tänkare. Man råkar numera hvarken estetiker eller historiskt sociologiska forskare,

som skulle anse att konsten framför allt hade till ändamål att undervisa. Däremot har det ofta uttalats, särskildt af författare med en naturvetenskaplig skolning, att den estetiska alstringen har sitt upphof i driften att behaga. Man försöker sammanställa människornas konstnärliga verksamhet med de yttringar, genom hvilka hanarna hos djuren täfla om att vinna honans gunst, och man härleder sålunda musiken, dansen och utsmyckningen, samt medelbart äfven de bildande och poetiska konstformerna, från det s. k. sexuella urvalet. Hela det estetiska lifvet har, säger man, sitt ursprung i det ena könets sträfvan att tillfredsställa ett estetiskt kraf hos »det andra könet». Detta uppfattningssätt, som första gången erhöll sin vetenskapliga formulering i det ryktbara kapitlet om könsurvalet i Darwins *The Descent of Man* grundar sig emellertid, såsom det utförligt framhålles i »Konstens ursprung», på en förväxling mellan skönhetsidealet och den sexuella tilldragningskraften. Till följd af en sådan förväxling har man i hög grad öfverskattat könsurvalets betydelse för konstutvecklingen. Men om man sålunda nödgas reservera sig mot Darwins och hans efterföljares estetiska teorier, så kan man likväl icke bestrida, att den estetiska verksamheten ägt, och allt fortfarande äger, ett intimt samband med det erotiska lifvet. Yttringar, som ursprungligen tjänat till att åstadkomma sexuell tjusning och eggelse, kunna

erbjuda ett slags material för konstverksamheten, och omvändt kunna yttringar, som i sitt ursprung ha intet med sexuallifvet att göra, användas som verkningsfulla medel för erotisk tjusning. Hos de, särskildt på de lägre utvecklingsstadierna rätt talrika, folk som omgärda släktlifvet med en sträng hemlighetsfullhet, kunna visserligen kärlekens eggelse- och lockmedel icke få någon stor betydelse för den offentliga konsten. Därför finner man äfven att de erotiska konstyttringarna hos några af de primitivaste människostammarna äro påfallande fåtaliga i jämförelse med de mytiska och magiska alstren. Men där de sociala förhållandena medgifva en större frihet, bli sång, dans och utsmyckning allmänt använda som medel att vinna framgång i kärlek. Den erotiska exaltationen stimulerar konstverksamheten, och könen gilja vid stora kärleksfester till hvarandras bifall i musik och dans. Härmed uppammas en alstring, hvars främsta syfte är att behaga, smickra och tjusa. Det behöfver icke i detta sammanhang anföras något bevis på huru rikt detta slags yttringar äro företrädda hos de barbariska och civiliserade folken. Allmänt bekant är det jämväl, att såväl bilder som diktning och musik användas som medel att åstadkomma erotisk suggestion och eggelse. Konsten tjänar den ena af naturens stora grunddrifter, och verkar till att stegra dess inflytande på lifvet — med resultat som ingalunda alltid äro

gynnsamma för folkens utsikter i kampen för tillvaron.

Om man sålunda, med hänvisning till den hos degenererade nationer florerande erotiska konsten, kunde frestas att påstå det den estetiska alstringen utöfvat ett hämmande inflytande på framåtskridandet, så blifva dylika ensidiga åsikter lätt bemötta med åberopande af det nära samband genom hvilket konsten, hos lifskraftiga nationer, är förknippad vid lifvets arbete och ansträngning. Det är visserligen med ett visst mått af berättigande som Schiller, och många författare efter honom, förklarat konsten som ett slags lek. Men lekarna äro ju, som prof. Groos bevisat i sina märkliga arbeten *Die Spiele der Thiere* och *Die Spiele der Menschen,* oftast efterhärmningar af den allvarliga verksamheten, eller öfningar för den. Genom att tjäna som en öfning för arbetet kan därför äfven konsten alldeles omedelbart befrämja det praktiska lifvets syften, d. v. s. den kan verka som en gynnsam faktor i kampen för tillvaron. Detta inflytande kan med särskild tydlighet iakttagas på utvecklingens lägre stadier. Hos de vilda och barbariska folken motsvara icke blott barnens, utan äfven de fullvuxnas danser och pantomimer de arbetsformer, som äro förhärskande i de särskilda samhällena. Den förtrogenhet med arbetets teknik, som sålunda vinnes under lek, bör naturligtvis i någon mån underlätta det verkliga utförandet af

samma arbete. Därtill kan det icke ha varit utan inflytande, att det genom konsten åstadkommits en association mellan arbetet och nöjet, som gör mödorna mindre motbjudande än de eljes vore det. Men det som betyder mest, är att arbetsdanserna och arbetssångerna icke blott utföras som förlustelser, utan ofta åtfölja själfva arbetsverksamheten. Fördansare framställa med sitt uppträdande ett slags modeller för de rörelser, dem arbetarne ha att utföra; och sångare eller spelmän egga dem med musik att öfvervinna sin naturliga tröghet. Visor äro ju, som hvarje kännare af folkpoesi kan intyga, allmänt använda som medel att lindra ansträngningen under långvariga och entoniga arbeten. Men visornas inflytande inskränker sig icke till den uppmuntrande verkan, som tonerna utöfva på ett trött eller motvilligt sinne. Genom den bestämda tidsföljd, i hvilken tonerna äro inordnade, åstadkommer musiken en reglering af rörelserna, som icke kan annat än inverka gynnsamt på arbetets resultat. Och ett sådant inflytande är, såsom det uppvisats af Wallaschek och Bücher, särskildt betydelsefullt, då det gäller att möjliggöra samverkan mellan flere arbetare. Som ett medel att åvägabringa gemensam aktion af massor, vid stora arbeten, vid rodd eller militäriska operationer, har därför det rytmiska sinnet — d. v. s. förmågan att uppfatta tidsindelningen som takt och att ordna de egna rörelserna under denna takt —

varit af en ovärderlig nytta i kampen för tillvaron. På grund häraf har man t. o. m., som tidigare nämnts, sökt förklara musikens och dansens utveckling genom hänvisning till den praktiska fördel, som redan de lågt stående människostammarna vunnit genom att med dessa konsters hjälp öfva sig i samfälldt arbete.

Behofvet af sammanhållning är naturligtvis i intet arbete så starkt som vid en krigisk aktion. Musiken och dansen äro därför i regeln högt utvecklade hos militäriska folkstammar. Det inses äfven lätt att kriget, mer än någon annan verksamhet, gör anspråk icke blott på reglering af rörelserna, utan äfven på en verkningsfull eggelse. Här är det ju icke blott trögheten som skall öfvervinnas, utan äfven den lifsbevarande instinkten, den allmänt mänskliga fegheten. All den stimulering, af hvilken konsten är förmögen, blir därför använd för att stärka krigarnes mod och hetsa deras stridslystnad. Med skrytsamma, utmanande sånger söker man stegra sin självkänsla, och med glänsande, hotfull utsmyckning smickrar man sin stolthet, samtidigt som man injagar fruktan hos sina motståndare. I den militäriska utrustningen ingår det sålunda, särskildt hos vildar och barbarer, ett slags prydnader, för hvilka de tyska etnologerna ha uppfunnit den betecknande benämningen »Schreckschmuck», och hvilka anläggas endast för att göra apparitionen så skrämmande som

möjligt. Men det är icke nog härmed. Skräckinjagande bildverk anbringas äfven på hjälmar och sköldar, och sålunda kan man säga, att t. o. m. måleriet och skulpturen tjänat krigets praktiska syften.

För att fullt förstå dessa bildverk, bör man emellertid i beräkningen medtaga ett annat utilistiskt motiv för konstalstringen, som hittills alls icke blifvit uppmärksammadt. Det synes sannolikt att t. ex. Maorierna, när de på sina spjutspetsar utsnidat en framsträckt tunga, föreställa sig att denna skulpterade utmaning skall förmå icke blott skrämma, utan äfven genom någon magisk inverkan demoralisera motståndarna. En likartad föreställning om bildernas trollkraft har helt säkert spelat med vid uppkomsten af många utsmyckningar, hvilka man är benägen att uppfatta som erotiska lockmedel. Och det är äfven antagligt att yttringar, hvilka för oss framstå som rent berättande dramer, dikter eller bilder, i många fall ursprungligen haft till uppgift att åstadkomma magiska verkningar. Ju mer man gör sig förtrogen med den ociviliserade människans lif, desto mer öfvertygas man om att magin intager en rent af förhärskande plats i hennes världsåskådning, och att magiska föreställningar legat till grund icke blott för många af hennes religiösa ceremonier, utan äfven för en stor del af hennes konstalstring.

Magins inflytande på den estetiska produktionen

gör sig särskildt gällande inom området för de efterbildande och efterhärmande konsterna. Af den etnologiska och folkloristiska litteraturen framgår det, att det hos såväl lägre som högre stående människostammar råder en allmän föreställning, en »folktanke» så att säga, om att likhetsförhållandet konstituerar ett slags magisk solidaritet mellan alla ting och företeelser, som likna hvarandra. Den praktiska konsekvensen af ett sådant betraktelsesätt är lätt att förstå. Genom afbilder tror man sig erhålla makt öfver urbilderna på samma sätt som man, med stöd af en ännu enklare vidskepelse, tror sig kunna utöfva inverkningar på tingen själfva, om man fått i sitt våld någon del af dem eller något föremål med hvilket de stått i materiell beröring. På grund af likhetsmagin anser man sig vidare kunna åvägabringa förmånliga händelser endast genom att efterhärma deras förlopp i smått. Därför finnes det snart sagdt ingen gräns för de verkningar, dem en primitiv människa försöker åstadkomma genom magisk imitation. Hon drager, tror hon, regnet eller blixten ned från himlen genom att i dans och drama åskådliggöra de åtföljande meteorologiska fenomenen. Hon reglerar solens rörelser och stärker den under dess mödosamma vandringar genom sin dramatiska solritual, och hon förmår t. o. m. påverka årstidernas växling genom de dramer, i hvilka hon förjagar vintern och bringar sommarn in. När ville-

brådet håller sig borta från hennes marker, lockar hon det till trakten genom att, kostymerad i djurets skinn, pantomimiskt utföra dess rörelser. Och när hon behöfver de gudomliga makternas hjälp, söker hon tvinga guden själf att taga sin bostad i den prästerliga skådespelares kropp, som efterhärmar det utseende och det uppträdande man föreställer sig äro egendomliga för guden. Med beläten och målningar, som framställa gudarnas eller dämonernas gestalter, bindes deras väsende vid vissa platser och tvingas de att tjäna människornas syften. Och med målade eller snidade djurframställningar söka jägarne förskaffa sig makt öfver de djur de afbildat. Slutligen användes ordets skildrande, d. ä. efterhärmande magi till att besvärja de väsenden och framtvinga de handlingar, som besjungas i trollsånger. Sålunda ha föreställningarna om imitationens verkningskraft gifvit upphof till magiska dramer, dikter och bilder, hvilka äro allmänt förekommande som dessa föreställningar själfva och likformiga som mänsklighetens stora behof.

Det är, som synes, en både rikhaltig och mångsidig produktion, som på de lägre kulturstadierna framkallats af »främmande», rent utomestetiska ändamål. Det inflytande, som dessa utilistiska syften utöfvat på den ociviliserade människans estetiska alstring, är i och för sig värdt att uppmärksammas,

därför att det ger en förklaring på de tidigaste konstverkens uppkomst. Men den primitiva konsten har icke desto mindre en större betydelse på grund af hvad den medelbart kan lära oss om det estetiska lifvets senare utveckling. Sambandet mellan »själfändamålet» och de nyttiga ändamålen, som så tydligt låter iakttaga sig i de vilda och barbariska folkens alstring, upphör icke att göra sig gällande i den högre konsten. Ju mer man genom studium af de lägsta stadierna lär sig att uppskatta de tekniska villkorens och de intellektuella, erotiska, praktiska, militäriska och magiska syftenas inflytande på den estetiska produktionen, desto lifligare öfvertygas man om att samma villkor och syften utöfva sina verkningar äfven på den civiliserade människans estetiska lif.

Det gäller blott att observera, att motiveringen förändras med den stigande kulturen. Vi tro icke, att vi med efterhärmningar eller efterbildningar kunna ernå någon makt öfver verkligheten. Men den momentana tillfredsställelse, som konsten med sitt *sken* af realitet skänker åt våra ouppfyllda önskningar, leder oss att i bild och dikt gestalta en ersättning för den felande verkligheten, d. v. s. vi sätta ett medvetet och afsiktligt själfbedrägeri i stället för det som hos den primitiva människan är en illusion om verklig uppfyllelse. Vi söka icke i regeln ur konsten någon omedelbar stimulering för strid eller arbete, men den stegring af vårt lifsmod, som

konsten erbjuder, blir oss i alla fall till hjälp under lifvets kamp och mödor. Vi låta icke könsurvalet direkt påverkas af konstnärliga framställningar, men danser, dikter, bilder och utsmyckning utöfva icke desto mindre, som tjusning och eggelse, ett omedelbart inflytande på vårt själsliga lif. Och om vi icke mera i konsten se en källa till vetande, så uppskatta vi likväl den fördjupning och utvidgning af vår lifssyn, som den estetiska alstringen skänker oss. Därför kan det med skäl påstås, att konsten aldrig upphör att undervisa, aldrig upphör att behaga, aldrig upphör att stimulera, och aldrig helt förlorar sin magiska verkningskraft. Det är delvis på grund af dessa egenskaper som konsten intagit, och allt fortfarande intager, en så viktig plats i människornas lif.

Men det är icke nog härmed. Vi kunna äfven påstå att de non-estetiska behof, dem konsten betjänat, ha framkallat några af de viktigaste bland de egenskaper, dem vi framför allt värdera i ett estetiskt alster. Det är sålunda tydligt, att den konstnärliga framställningens klarhet befordrats af konstens användning i tankemeddelelsens tjänst; att den sinnliga skönhet, som ingår i all konst, befrämjats af konstens ändamål att hylla eller tjusa; och att konstens förmåga att egga och lifva sinnet blifvit särskildt utbildad under de tider, då konstnärens främsta uppgift varit att stålsätta människorna för strid eller arbete. Och slutligen kan man påstå, att konst-

alstrens illusoriska verkningskraft till en viss grad blifvit stegrad genom konstens samband med den magi, som söker åstadkomma en sammansmältning af det verkliga och det overkliga.

Det kan synas som om det ej behöfdes något annat än att människorna lärt sig vid sin alstring och njutning frånse de omedelbart praktiska ändamålen, för att en verklig konst skulle uppstå ur de utilistiska lifsyttringar, som äga konstverkens yttre kännetecken. Klarheten i framställningen, den sinnliga skönheten, de eggande intrycken, och illusionen af verklighet kunna ju tjusa, lyfta och förvilla äfven de åskådare, som icke i konsten sökt undervisning eller sinnlig lockelse eller praktisk hjälp för sin strid och sitt arbete. Sålunda kunde man tänka sig att konstens problem blefve löst genom att man förutsatte att all den verksamhet, som i detta kapitel behandlats, blefve frigjord från sitt samband med det praktiska lifvets kraf. En sådan hypotes kan emellertid enligt vår mening icke fullt förklara det estetiska lifvet. För att en konst, i ordets strängaste mening, skall kunna uppstå, fordras det att det vid de utilistiska lifsyttringarna förbinder sig ett specifikt estetiskt syfte, som positivt motiverar friheten från alla »främmande» ändamål. Vi kunna, med andra ord sagdt, icke uppskatta en yttring som en verklig konstyttring, om det icke i den samma, förutom alla de egenskaper som här blifvit karaktäriserade, ingår

ett element af det svårdefinierbara något, som vi kalla den rent estetiska kvaliteten. Hvad som är utmärkande för detta »vi veta icke hvad» kan utrönas endast genom några mödosamma undersökningar. Och för dessa är det lämpligast att reservera ett särskildt kapitel.

FJÄRDE KAPITLET.

DEN PSYKOLOGISKA KONSTTEORIN.

Bland alla de estetiska problemen finnes det intet, som hos de särskilda författarne gett anledning till så olikartade lösningar, som det om konstdriftens och konstsinnets natur. Att döma af de strider, som utkämpats bland filosoferna, synes svårigheten att enas om någon allmänt erkänd teori vara rent af oöfvervinnelig. Det vore därföre frestande att, med förbigående af alla teoretiska utredningar, helt enkelt referera de viktigaste af de läror som framställts i litteraturen, och därpå lämna det öppet för hvarje enskild läsare att utvälja de definitioner, som bäst stämma öfverens med hans eget åskådningssätt. För sammanhanget i den bevisföring, som här skall utvecklas, är det emellertid nödvändigt att framlägga författarens mening äfven med afseende å det svåraste, och det mest omtvistade, af de estetiska problemen. Jag skall därför, om också

med föga hopp att vinna läsarens anslutning, i ett kort referat sammanfatta de åsikter om konstdriftens och konstsinnets natur, som blifvit utförligt motiverade i mitt arbete om konstens ursprung.

Det gäller, som tidigare framhållits, att karaktärisera de moment i den estetiska produktionen och i dess resultat, konstverket, som icke låta härleda sig från betjänandet af några utilistiska syften. Riktar man till en början uppmärksamheten mot själfva alstringsverksamheten, framstår det sålunda som vår närmaste uppgift att utröna, hvad det är som människorna söka ernå, då de ägna sig åt en sysselsättning, som icke omedelbart bjuder dem några utilistiska fördelar, eller rättare sagdt, hvad det är som återstår af positiv sträfvan, om man i en teoretisk abstraktion afsöndrar alla de element af non-estetisk aktivitet, som i verkligheten bemänga sig med de estetiska yttringarna. Det har ju i de föregående kapitlen påståtts, att det i all konstproduktion, som förtjänar detta namn, ingår en autotelisk aktivitet som, om den också ej ensam för sig förmådde ge upphof till några fullständiga konstverk, likväl är stark nog att kunna umbära alla försök att rättfärdiga dess tillvaro med hänvisning till några »främmande» ändamål. Sålänge man emellertid inskränker sig till att postulera befintligheten af denna själfmotiverade aktivitet, har man ej bragt frågan om konstens väsende mycket närmare sin

lösning. Får att ge någon saklig upplysning om det obekanta, måste man kunna *förklara* den »rent estetiska» verksamheten, d. v. s. bringa den i samband med och om möjligt härleda den ur någon annan, allmännare, lättfattligare och bättre känd verksamhet, hvilken äfven den fullföljer sina egna syften. Vi ha därför främst att efterse om det i människans fysiska och psykiska lif finnes några yttringar af biologisk betydelse, om hvilka man med fog kunde säga att de äga ett ändamål i sig själfva, och hvilka sålunda kunde förhjälpa oss till en klarare uppfattning om den autoteliska aktiviteten i konsten. Viljelifvet erbjuder icke exempel på detta slags yttringar, ty viljan sträfvar ju ständigt efter något »praktiskt» resultat, och detsamma gäller äfven om tanken, såvida man undantager det högsta sträfvandet efter sanningen för dess egen skull. Men om man inlåter sig på en undersökning af känslans psykologi så finner man snart den sökta motsvarigheten.

Det visar sig nämligen, att man såväl i de enkla förnimmelsernas som i de sammansatta emotionernas eller sinnesrörelsernas s. k. uttrycksrörelser har att göra med en verksamhetsform som, tagen i och för sig, är oberoende af alla yttre eller främmande ändamål. Förutom alla de rörelser af olika art, som på grund af tröghetslagen härflyta ur den lusten och olusten åtföljande funktionssteg-

ringen och funktionshämningen, uppträda vid känslotillstånden äfven reaktioner af ett mer medvetet slag, genom hvilka vi söka häfva olustens förlamning eller understödja lustens eggelse. Därtill gifver det allmänt djuriska behofvet af stegring för lustkänslor och lindring för olustkänslor upphof till en mängd förmedlade yttringar, genom hvilka vi söka att liksom kvarhålla lusten, göra den allt mer tydlig för medvetandet, och sålunda stegra den genom dess uttryck, medan vi däremot vid olusttillstånden i häftiga afledningar och motoriska urladdningar sträfva efter befrielse. Slutligen kunna vi, förutom denna s. k. uttrycksdrift, hos oss iakttaga verkningar af ett slags medvetenhetsbegär, hvilket drifver oss till att, med risk af tillfällig smärta, hos oss själfva framkalla känslor och sinnesrörelser, som kunna ge åt lifsförnimmelsen en stegrad tydlighet och intensitet. Alla dessa impulser af högre eller lägre medvetenhetsgrad äro allmänna psykiska grundfenomen. Deras förekomst är icke bunden vid något särskildt kulturstadium, och deras behofskraft är större än den hos någon af de öfriga drifter — lekdriften, efterhärmningsdriften eller tjusningsdriften — ur hvilka man på olika håll velat härleda den estetiska alstringen. Kunde man ställa konstdriften i samband med det uttrycks- och medvetenhetsbegär, som gör sig gällande inom området för vårt känslolif, skulle man sålunda ha gjort det lättare att förstå

såväl denna drifts styrka som dess allmänna förekomst.

Det är emellertid uppenbart att känslouttrycken som sådana icke ha mycket att lära oss om de estetiska yttringarna. Dessa äro nämligen städse riktade till en verklig eller fingerad åskådare, d. v. s. de ha, med all sin »självmotiverade» karaktär, likväl till uppgift att utöfva en bestämd inverkan — hvars art det återstår oss att i det följande söka definiera — på en utomstående, medan däremot känslouttrycket har fyllt sin uppgift, då det förskaffat den kännande personen befrielse från hans smärta eller stegring af hans glädje. För att kunna utnyttja känslolifvets psykologi till förmån för den estetiska teorin, bör man därför kunna ådagalägga att det inom det emotionella lifsområdet uppträder någon verksamhetsform, hvilken är lika »självmotiverad» som de omedelbara uttrycksrörelserna, men hvilken därtill äger samma sociala moment, d. v. s. samma syftning mot utomstående, som den estetiska aktiviteten. Ett sådant »tertium comparationis» kan man, enligt vår mening, påvisa i de känsloyttringar, som framträda i förhållandet mellan människorna inbördes.

Det är i själfva verket en osökt och helt naturlig öfvergång, som leder oss från de individuella uttrycksrörelserna till området för det, om man så får kalla det, interindividuella känslolifvets psykologi. De lagar,

som gälla för uttrycket af emotionella tillstånd i de enskildas själslif, kunna nämligen i många afseenden tilllämpas på de samfälda känsloyttringarna. På grund af den sympatiska rapport, som råder mellan likakännande varelser, kan man genom öfverförande af ett känslotillstånd till utomstående vinna samma stegrande eller befriande verkningar som genom de omedelbara uttrycksrörelserna. Huru ett sådant öfverförande försiggår, och huru det återverkar på det ursprungliga själstillståndet, torde bäst kunna belysas genom hänvisning till några välbekanta exempel.

Då vi se en man behärskas af en stark känsla, händer det ofta, att vi oafsiktligt upprepa hans uttryck, antingen i yttre åtbörder och minspel eller i hämmade rörelser. Gråt och skratt t. ex. bli sålunda ofta reproducerade t. o. m. af dem, som icke känna den anledning, som framkallat utbrotten af sorg eller glädje. Om orsaken till denna upprepning har man tvistat bland psykologerna, men själfva faktum har icke af någon blifvit bestridt. För vårt ändamål kan det vara likgiltigt om man, såsom några författare påstå, bör anse att all vår uppfattning om omvärlden grundar sig på ett slags »inre efterhärmning», och att vi därför, utan någon föregående föreställningsförmedling, »smittas» af de uttryckta känslotillstånden, eller om den imitativa reaktionen skall förklaras som en följd af de känslotillstånd, hvilka på grund af association uppväckas

hos oss vid åsynen af en annans sinnesrörelser. Hvad vi hafva att taga fasta på är att glädje och sorg, fruktan och vrede, stolthet och hat, med ett ord, sinnesrörelser och känslostämningar — såsom det förefaller nästan automatiskt — kunna öfverföras från en enskild till hans omgifning och från omgifningen till de enskilda. I en krets af utomstående försiggår sålunda en process, som kan jämföras med den hvilken äger rum i den enskildes egen organism. På samma sätt som funktionsförändringarna vid lust- eller olusttillstånd sprida sig från organ till organ, och sålunda draga allt vidsträcktare områden af systemet med till delaktighet i den ursprungliga lifsstegringen eller lifshämningen, så sprider sig känslan utanför individen bland de likakännande, som sympatiskt upprepa dess yttringar. Och på samma sätt som alla de »somatiska resonanserna», d. v. s. de i samband med känslans diffusion uppträdande organiska funktionsförändringarna tillföra det ursprungliga tillståndet en ökad styrka och en stegrad medvetenhet, så vinner äfven individens känsla en ökad styrka och en stegrad medvetenhet genom återverkan från det främmande uttryck, i hvilket den så att säga fortsättes. Genom denna växelverkan mellan förebilder och afbilder, som ömsevis reproducera hvarann, kommer det sociala uttrycket att fylla en likartad uppgift som det individuella. Vi äro därför berättigade att betrakta det

som ett förmedladt resultat af det allmänna uttrycksbehofvet, att man vid öfvermäktiga känslor söker vinna eggelse och befriande utlösning genom återverkan från likakännande, hvilka sympatiskt upprepa och i sitt uttryck reproducera det känslotillstånd man själf behärskas af.

Genom denna sträfvan efter yttre resonans har känslouttrycket, liksom de estetiska yttringarna, erhållit en social betydelse. Men med adresseringen till utomstående har uttrycket likväl icke underordnat sig något främmande syfte. Man behöfver icke vädja till några utilistiska ändamål för att förklara det rent emotionella begäret att vinna återverkan från likakännande. Att detta begär i många fall erhåller en ytterligare motivering i de praktiska fördelar, som kunna ernås t. ex. genom uppväckande af andras medlidande, inverkar icke på vår bevisföring. Ty det är nog för oss att man, såväl på högre som lägre utvecklingsstadier, kan fastställa förekomsten af sociala yttringar, hvilka framkallats af ett självmotiveradt uttrycksbehof. Redan djuren söka sig till sina likar för att kunna uppegga sig självfva och hvarann i det gemensamma uttrycket för en öfvermäktig känsla. Hos människan åter iakttager man värkningarna af detta sociala uttrycksbehof i de gemensamma glädje- och sorgefester, som icke saknas hos någon folkstam, hur lågt utvecklad den än må vara. Och som den högsta och mest förmedlade

yttringen af samma grunddrift framträder redan på de lägsta kulturstadierna ett slags förtyp till konstalstringen, d. v. s. en verksamhet, hvilken fortfarande, oberoende af hvarje sträfvan efter praktiska fördelar, har sitt enda ändamål i »uttrycket för uttryckets egen skull», men genom hvilken verksamhet detta uttryck exterioriseras i en form, som möjliggör den ursprungliga känslans upprepning hos en ständigt växande krets af åskådare eller åhörare.

I samma mån, nämligen, som behofvet att vinna återverkan från likakännande blir medvetet, måste det äfven utveckla sig en medveten sträfvan att göra den egna känslan tillägnad af så många som möjligt, och så fullständigt tillägnad som möjligt. Resonansen från en tillfällig krets af utomstående uppfyller ej mera anspråken hos den drift som, i enlighet med sin natur, sträfvar att lägga allt flere och flere kännande varelser under sitt inflytande. Erfarenheterna om det sociala uttryckets stegrande och befriande verkningar framkalla begäret att vinna ett mångfaldigadt och möjligast troget gensvar på den förhärskande känslan. Därför nöjer sig uttrycksdriften icke med att söka kufva de motvilliga och väcka de likgiltiga; i sin otillfredsställda längtan sträfvar den t. o. m. efter att sträcka sina verkningar utöfver ögonblicket, eller med andra ord, att fixera sig i en yttring, som icke blott förmår sprida en känsla, utan äfven kan föreviga den. För ett sådant

ändamål kan driften emellertid icke betjäna sig af de omedelbara och flyktiga uttrycksrörelserna. Den söker ett vehikel, med hvilket det emotionella tillståndet kan öfverföras till ständigt växande kretsar af likakännande, för att af denna fingerade publik kunna mottaga den återverkan, som ensam förmår mätta dess begär. Ett sådant vehikel åter erbjuder sig i de verk och yttringar som, äfven om de måhända kommit till för att tillfredsställa vissa praktiska behof, likväl äga ett konstverks yttre och rent tekniska egenskaper. Genom att förbinda sig med dessa verk eller yttringar blir uttrycksdriften en konstdrift; och genom att för sitt ändamål omgestalta dem gör den dessa verk eller yttringar till estetiska alster i ordets egentliga, d. v. s. icke blott yttre och tekniska mening.

Det är på detta sätt man enligt vår uppfattning har att föreställa sig konstens ursprung. Det emotionella lifvets uttrycksbehof ligger till grund för den drifkraft, som leder människor att, med en skenbart irrationell, men i verkligheten biologiskt motiverad hängifvenhet offra sina mödor för en aktivitet, som icke erbjuder någon praktisk fördel. Och det begär att upplefva emotionella tillstånd, som hos åskådaren bildar motsvarigheten till konstnärens alstringskraf — och som i själfva verket endast är en annan sida af det medvetenhetskraf, som gör sig gällande i uttrycksbehofvet — förklarar

enligt vår mening hvarför människor redan på ett lågt utvecklingsstadium äga uppskattning för den »onyttiga» konstalstringen. Men medan vi sålunda framhålla de emotionella faktorernas betydelse för konstens uppkomst, ha vi därmed ingalunda, som några kritiker påstått, gjort oss skyldiga till att härleda konsten endast från uttrycksbehofvet och medvetenhetskrafvet. Det är, som gång på gång framhållits, genom att kombinera det psykologiska betraktelsesättet med det historiska, som man har att söka lösningen på problemet om konstens ursprung. Och när man från detta problem öfvergår till frågan om konstverkens natur och om konstsinnets väsen, så har man ånyo att växelvis hänvisa till den psykiska driftens inverkan på de konkreta konstyttringarna, och till dessa yttringars återverkan på den psykiska driften.

De utilistiska ändamålen ha, som det i det närmast föregående kapitlet ådagalagts, uppammat en rik alstring af danser, dramer, dikter, bilder och beläten. Men alla dessa verk eller yttringar, som äro bundna vid det praktiska lifvet, kunna likväl till en viss grad isoleras från detta praktiska lif. Med användning af en åskådlig liknelse kan man säga att de låta lösgöra sig från sin jordmån, och kunna lyftas öfver densamma. Därföre äro de, i trots af sin praktiska karaktär, lämpliga att betjäna uttrycksdriftens syften. De förse denna drift med ett konkret material, en

stomme så att säga, inom hvilken den förmår förkroppsliga sig själf och utveckla sina yttringar.

För att klargöra huru detta utnyttjande af de konkreta verken försiggår, behöfver man blott i en hastig öfversikt uppmärksamma de olika konstformerna. Härvid är det, för vinnande af reda i bevisföringen, lämpligt att *tänka sig* de konkreta verken som färdigt utvecklade, innan konstdriften gjort sig gällande, ehuru det, som tidigare framhållits, endast är genom abstraktion som man kan särskilja från hvarann de non-estetiska och de estetiska momenten i konstalstringen. Vi antaga sålunda tillsvidare, att den utilistiska alstringen föreligger, och vi ha att undersöka, på hvilket sätt de olika arterna af denna alstring erbjuda sig som ett medel för uttrycksdriften. Vid denna undersökning åter genomgå vi icke de särskilda konsterna i den ordning, som följts i senaste kapitel, utan vi ordna dem — utan att härmed uttala oss om tidsföljden för deras framträdande — i enlighet med deras närmare eller fjärmare förhållande till det omedelbara känslouttrycket.

Det enklaste uttrycket för en ren känsla består i diffusa rörelser antingen i hela kroppen eller i några af dessa delar. Språng och hopp, eller oartikulerade läten, åtfölja starka tillstånd af glädje eller smärta. I dessa yttringar finnes det intet estetiskt, och ingenting som har något att göra med

konst. Men det är icke desto mindre endast ett steg, som leder öfver från dessa omedelbara uttrycksrörelser till de lägsta arterna af lyrisk musik och lyrisk dans. Det behöfves endast att sprången eller skriken bli bundna i en bestämd tidsföljd för att vi skola betrakta dem som primitiva konstyttringar. Den bestämda tidsföljden, takten, är därför en enkel konstform, hvilken alldeles osökt erbjuder sig för uttrycksdriften som ett medel att fixera och till utomstående öfverföra en förhärskande känsla. Takten åter har visserligen, som de sociologiska forskarne påpekat, utvecklats redan hos lågt stående folk därför att den, genom reglering af rörelserna i individuellt och samfäldt arbete, har åstadkommit en ovärderlig kraftbesparing. Men huru stor betydelsen af dessa praktiska förmåner än må ha varit, så är det uppenbart, att takten måste ha utöfvat sina verkningar när det gällt att meddela ett känslotillstånd lika väl, som när det gällt att sprida och reglera en eggelse till arbete. Granskar man de enklaste konstyttringarna, så kan man äfven med lätthet iakttaga, huru förträffligt takten betjänar uttrycksdriftens ändamål.

Tillstånd af stark emotionell excitation, sådana som en festglädje eller ett krigsrus, kunna visserligen spridas med tillfyllesgörande verkan genom kontagiös imitation. Men om en fullständig socialisering skall ernås så är det äfven vid dessa, i hög

grad smittosamma sinnesrörelser nödvändigt att underlätta den efterhärmande tillägnelsen. Utan att de rörelser, i hvilka känslorna uttrycka sig, inordnas i en bestämd tidsföljd, är det icke möjligt att locka en mängd människor till samfäldt och samtidigt utförande af dessa rörelser. Så snart å andra sidan uttrycket blifvit fixeradt och bundet i taktens form, blir dess kontagiösa verkan oberäkneligt stegrad. Genom sitt oaflåtliga och regelbundna återkommande griper takten med ett oslippligt grepp fatt i vår uppmärksamhet och tvingar därigenom äfven den mest motsträfvige att böja sig för makten af den meddelade känslan. Hvilken som helst grupp af hörsel- eller synintryck, som följa på hvarann i en fixerad rytm, förmår — oberoende af intryckens egen karaktär — hos åhöraren eller åskådaren framkalla samma funktions- och rörelseförändringar, och därigenom äfven samma känslotillstånd, som ursprungligen uttryckt sig i denna gifna taktföljd. Sålunda kan t. o. m. den rena känslan, sådan den ter sig när man frånser alla de intellektuella elementen, bli så att säga exterioriserad i en rytmisk form. Och hvad som är af ännu större betydelse, är att känslan i en dylik exteriorisering låter fixera sig i och för en framtida reproducering. Redan i sina enklaste former förmår konsten sålunda bära ett emotionellt tillstånd utöfver rummets och tidens begränsning.

Det ligger närmast till hands, när det är fråga

om sambandet mellan känsla och takt, att hänvisa till dansen och den enklaste vokala och instrumentala musiken. Men det kan utan vidare inses att verkningarna äro de samma till sin art, om också svagare till graden, när tidsföljden inpräglas i vårt sinne på en mer indirekt väg. Genom att tillägna oss de element af takt, som ingå i all poesi, kunna vi sålunda vid reciterandet eller läsningen af en dikt bli delaktiga af ett emotionellt tillstånd på samma sätt, som då vi i yttre aktivitet eller i inre och hämmad efterhärmning förena oss om rörelserna i en dans. Och på samma sätt kunna de dekorativa konsterna, genom att tvinga vårt öga att följa en regelbunden anordning af linjer och figurer, till oss öfverföra ett emotionellt tillstånd genom rytmisk förmedling. Ornamentet t. ex., denna rent folkliga konst, kan därför med afseende å sitt taktelement jämföras med de enkla folkdanserna och melodierna.

I dessa tre enkla konstarter, den gymnastiska dansen, det geometriska ornamentet och den melodilösa, enbart rytmiska musiken uttryckas diffusa och indistinkta känslotillstånd i en form, som direkt meddelar oss deras åtföljande rörelse- och funktionsförändringar. Trots deras torftiga intellektuella innebörd besitta därför dessa, om vi så få kalla dem, rent lyriska konster en anmärkningsvärd förmåga af emotionell suggestion. Allmänna och obestämda sinnestillstånd, sådana som en känsla af lätthet, af

befrielse från tvång, af trygghet eller makt, kunna genom dem öfverföras med oöfverträfflig trohet. Men deras expressiva makt inskränker sig äfven till dessa vaga stämningar. Närhelst en känsla utgör en del af en differentierad och fullt utbildad sinnesrörelse, måste därför driften till socialt uttryck begagna sig af mer tillfredsställande medel för öfverföring. Som ett sådant medel åter erbjuda sig, lika osökt som takten vid de enkla och obestämda känslotillstånden, de pantomimiska yttringar, hvilkas utveckling visserligen befrämjats af den praktiska ändamålsenligheten, men hvilka å andra sidan, utan att några hänsyn till praktiska fördelar behöfva förutsättas, självmant uppträda hos alla odisciplinerade människor då de behärskas af starka sinnesrörelser.

Det mimiska uttryckets förmåga att åstadkomma en öfverföring af känslotillstånd till utomstående har tidigare framhållits vid tal om det sociala själslifvet. Den nästan omedelbara meddelelse, som gör sig gällande utanför konstens område — antingen på grund af att åskådare oafsiktligt imitera känslans uttrycksrörelser, eller på grund af att associationsprocesser hos dem uppväcka känslor, dem de tidigare genomlefvat och hvilkas uttryck de igenkänna — måste naturligtvis försiggå med så mycket större verkningskraft, när känslomeddelelsen göres till ett ändamål för sig. Vi ha ju då å ena sidan att räkna med en medveten sträfvan att göra uttrycket så lätt tillägnadt

som möjligt, och å andra sidan, hos åskådaren, att räkna med en ökad beredvillighet att taga del af det uttryckta känslotillståndet. Vid åskådandet af pantomimer och danser spelar därför den sympatiska, medelbart eller omedelbart smittande öfverföringen ofta en förhärskande roll. Och vi tro att dess inflytande jämväl kan iakttagas inom den dramatiska konstens högre former. En god skådespelare förmår rent af tvinga sina åskådare att tillägna sig de själsrörelser han framställer. Vi bli glada och allvarsamma med honom äfven utan att göra oss reda för anledningen till hans känslor, d. v. s. vi deltaga med eller mot vår vilja i de själsrörelser, åt hvilka han i sitt spel ger uttryck.

En sådan sympatisk rapport mellan konstverket och dess publik gör sig gällande — med större eller mindre tydlighet visserligen — i alla arter af estetisk alstring. I litteraturen förmå särskildt de sentimentala och komiska författarne suggerera sinnesrörelser genom att skildra deras yttringar i beskrifningar, som likt en smitta meddela sin emotionella innebörd åt läsaren. I skulpturen öfverföra gestalternas ställningar och rörelser till oss de själstillstånd, som uttrycka sig i dessa ställningar och rörelser. Och t. o. m. i målarkonsten, i hvilken likväl den direkta känslomeddelelsen träder tillbaka för en indirekt och associativ öfverföring, kunna vi iakttaga ett element af mimisk suggestion. Detta element låter

naturligtvis lättast upptäcka sig i figurmålningen; men det kan, med någon analys, identifieras äfven i de arter af bildkonst, inom hvilka människogestalten alls icke framställes. På samma sätt som en rytmisk serie af enkla syn- eller hörselintryck hos åskådaren eller åhöraren kan åstadkomma de funktionsförändringar som åtfölja den enkla känslan och därigenom framkalla de själstillstånd, som fixerats i takten, så kan sinnesrörelsernas mimiska uttryck bli så att säga öfversatt i linjer eller former, genom hvilka den ifrågavarande sinnesrörelsen återväckes hos utomstående. Ur formerna på redskap och käril, ur vinklarna och bågarna i ornament, och ur de stora linjerna i naturen kunna vi framläsa antydningar om själstillstånd, d. v. s. vi tycka oss igenkänna ställningar och rörelser, som åtfölja vissa gifna känslor, och som därför hos oss framkalla dessa känslor. Sålunda kan hela den synliga verkligheten bli använd som medel för ett slags indirekt mimetism, för ett dramatiskt uttryck så att säga, vid hvilket naturformer och abstrakta former ersätta människogestalten.

Det är emellertid endast en ringa del af de existerande konstalstren, hvilkas verkan uttömmande kan förklaras med hänvisning till den omedelbart emotionella suggestionen. Ju mer de känslotillstånden åtföljande intellektuella elementen vinna i betydelse, desto mer måste denna öfverföringsform te sig

otillfredsställande. Glädje eller sorg, d. ä. en lust eller olust tillika med föreställningen om en objektiv orsak till känslan, beundran eller entusiasm, vrede, hat eller förtviflan, alla dessa och likartade sinnes- eller själsrörelser kunna fullständigt öfverföras till en utomstående endast i den mån de motiveras för hans tankar. Som en medelbar yttring af det sociala uttrycksbehofvet framträder sålunda en drift att förtälja eller afbilda sådana händelser eller ting, hvilka hos åhöraren eller åskådaren kunna framkalla samma känslor som man själf behärskas af. Härvid åter begagnar sig uttrycksbehofvet af de dramatiska, poetiska och måleriska yttringar hvilka — som medel att betjäna magins eller tankemeddelelsens ändamål — uppstå och utvecklas hos människosläktet under inflytande af de praktiska behofven. Det element af naturefterbildning och lifsskildring, som sålunda anknyter sig vid känsloöfverföringen, är naturligtvis mest framträdande i de episka konstarterna, men det gör sig i alla fall, i högre eller lägre grad, gällande äfven i den alstring, som icke är berättande; i den lyriska diktningens skildrande partier, i ornamentikens naturalistiska motiv och i musikens efterhärmning af naturens ljudeffekter lika väl som i måleriet och litteraturen. Det är därför icke att förvåna sig öfver att man i estetiken försökt härleda all konstalstring från driften att efterhärma. Dessa härledningar äro emellertid, som

tidigare framhållits, otillfredsställande. Och de blotta sin svaghet icke blott däri, att de endast med ansträngning kunna tillämpas på sådana konstformer, i hvilka imitationen, äfven om den kan påvisas, i alla fall spelar en underordnad roll, utan ännu mer däri att de, då de tillämpas på de i egentlig mening imitativa konstformerna, leda till ett förbiseende af det väsentliga momentet i dessa konstformer. Enligt den uppfattning, som ligger till grund för detta arbete, äro efterhärmningen och efterbildningen endast *medel* för känslouttrycket. Detta har tills vidare framhållits under hänvisning till det sätt, på hvilket uttrycksdriften begagnar sig af de imiterande verken och yttringarna. Men om vår uppfattning är riktig, så bör dess befogenhet kunna ådagaläggas äfven genom granskning af själfva dessa verk och yttringar, sådana de gestalta sig under inflytande af uttrycksdriften.

Det torde kunna anses allmänt erkändt att det råder en skillnad mellan den efterhärmning och efterbildning, som ingår i konstyttringarna, och den magiska eller enbart tankemeddelande imitationen. Men så snart det blir fråga om hvari denna skillnad består yppa sig meningsolikheter. Enligt den populära uppfattningen bör den konstnärliga imitationen framför allt vara »vacker», d. v. s. den bör äga några egenskaper som behaga åskådaren. Detta betraktelsesätt omfattas antagligen äfven af de filosofer, hvilka

härleda konstens ursprung från driften att behaga. Genom att framställa den efterbildade verkligheten så vacker som möjligt skulle sålunda de imitativa konstformerna betjäna samma ändamål, som enligt dessa estetikers mening legat till grund för uppkomsten af dans, musik och utsmyckning. Vid behandlingen af konstdriftens psykologiska problem har det uttalats att denna teori om den estetiska alstringens ursprung enligt vår mening är oriktig. Det återstår nu att ådagalägga att den ej heller vinner något stöd ur granskningen af alstringens resultat, d. v. s. själfva konstverken.

Det är onekligen riktigt att det i de flesta konstverk kan uppvisas några egenskaper, som ha till uppgift att »behaga» i ordets rent hvardagliga mening. Men man träffar icke det väsentliga i särskillnaden mellan de estetiska och de non-estetiska yttringarna, om man fäster hufvudvikten vid dessa egenskaper. Det är, synes det oss, vida naturligare att förklara dem som *medel* för ernåendet af det syfte, som uttrycksdriften söker fullfölja. I själfva verket kan det ju utan svårighet inses, att det vid sträfvandet efter socialt uttryck förbinder sig en sträfvan att behaga. När en man genom ett yttre verk söker förvärfva ett gensvar för en öfvermäktig känsla, nödgas han utöfva en slags öfvertalning gentemot sin publik, för att hos den kunna framkalla en beredvillig och sympatisk uppmärksamhet. En sådan

effekt åstadkommer han åter genom att göra sin alstring icke blott lätt tillägnad, utan äfven frestande till tillägnelse. Med användning af en måhända alltför djärf liknelse kunde man därför säga att konstverket, på samma sätt som de lefvande organismerna, djuren och växterna, tjusar sinnena och fångar tankarna genom sina »lockmedel», icke för dessa medels egen skull, utan för den hemlighet de på en gång dölja och uppenbara. Och konstverkets hemlighet, dess väsentliga innebörd, kan icke uppdagas genom hänvisning till dess i ordets vanliga betydelse »vackra» egenskaper, den kan afslöjas endast om man framför allt riktar sin uppmärksamhet på det emotionella själstillstånd, som i konstverket gör anspråk på uttryck och gensvar.

Det är äfven på denna väg man enligt vår mening har att söka förklaringen på de egenskaper i den konstnärliga imitationen, som särskildt framhållas i den vetenskapliga konstteorin. I motsats till den populära uppfattningen fästa de vetenskapliga estetikerna icke någon afgörande vikt vid det större eller mindre mått af sinnligt behag, som förbinder sig vid framställningen. Men de tala icke desto mindre om ett »skönhetsvärde», genom hvilket hvarje konstverk skiljer sig från slafviska efterbildningar af naturen. Och det har äfven hos de estetiska författarne rådt en viss öfverensstämmelse med afseende å de principer, ur hvilka detta skönhetsvärde

bör härledas. Formulerade med växlande klarhet i de tidigare systemen,. ha dessa principer funnit sin mest logiska utarbetning hos Vischer och Taine. På sitt Hegelianska språk säger den tyske författaren, att ett konstverk, i ett estetiskt sken, bör låta oss se den fulla och rena närvaron af en momentant förverkligad idé. I Taines teori, som genom sin naturvetenskapliga utgångspunkt så skarpt skiljer sig från Hegelianismen, och som det oaktadt erbjuder många slående öfverensstämmelser med detta system, har en likartad tanke blifvit uttalad i läran om att den konstnärliga framställningen bör accentuera tingens »förhärskande egenskaper». Om dessa definitioner afklädas den lärda terminologi, som gör dem så obekväma att tillämpa, så skall man finna att de innerst grunda sig på enkel iakttagelse, hvilken man är i tillfälle att förnya vid hvarje estetisk erfarenhet. Det råder i alla konstverk ett understruket subordinationsförhållande mellan de enskilda delarna, som kan ge en filosof af Taines skola anledning att tala om »förhärskande» egenskaper, och man kan jämväl i de flesta verk iakttaga en tydligt framhållen relation mellan de framställda tingen eller händelserna och det allmänna världsförloppet, som hos en Hegelian förmår väcka föreställningar om en allmän idé bakom de enskilda företeelserna. Men det vore enligt vår mening svårt att föreställa sig huru konstalstringen kunnat uppstå ur något så

förståndsmässigt som sökandet af förhärskande egenskaper eller upptäckandet af anade idéer. Och det är vida naturligare att förklara den ombildning af verkligheten, för hvilken Vischer och Taine framställt sina filosofiska motiveringar, genom en hänvisning till det emotionella uttrycksbehofvets sträfvan att adaptera verkligheten för sitt ändamål.

Fattar man imitationen i konstverket som ett medel för känsloöfverföringen, så förstår man lätt hvarför denna imitation icke framställer sin förebild med objektiv noggrannhet, utan utväljer och framhåller vissa egenskaper i förebilden på de öfrigas bekostnad. En koncentrerande och isolerande uppmärksamhet är nämligen utmärkande för hvarje betraktelse af tingen, vid hvilken känslolifvet spelar en förhärskande roll. I enlighet med det psykiska lifvets allmänna lagar är det emotionella elementet i våra intryck och minnen associeradt vid någon enskild del, eller någon enskild egenskap, i verklighetsintrycken. Och då det vid den sociala uttrycksverksamheten gäller att förmå utomstående att tillägna sig den koncentrerade och isolerade verklighetsbild, som uppbär det rådande känslotillståndet, så blir verklighetsimitationen naturnödvändigt en kopia, i hvilken några enskilda delar eller några enskilda egenskaper framställas som förhärskande, medan de öfriga delarna eller egenskaperna framställas som underordnade under, eller härflytande ur, dessa

delar och egenskaper. Enheten och helheten i den konstnärliga imitationen, som af de intellektualistiska estetikerna förklarats med hänvisning till en sträfvan att upptäcka och återgifva tingens verkliga väsende, kunna sålunda lika väl, och bättre, förklaras om konsten betraktas som en yttring af det emotionella uttrycksbehofvet. Och i den otillfredsställelse, som ligger till grund för detta behof, kan man äfven finna en grund till att konsten så ofta i sin verklighetsframställning bakom de enskilda företeelserna söker sammantränga så många andra företeelser som möjligt. Det individuella tinget kan icke tjäna som medel att i hela dess fullhet öfverföra ett känslotillstånd, med mindre konstnären låter oss ana en mångfald, som representeras af den enskilda företeelsen. Därför kan äfven den sträfvan till allmängiltighet, som så ofta, särskildt af de Hegelianska filosoferna, framhålles i konstläran, ställas i samband med uttrycksbehofvets sträfvan att fixera och öfverföra rika komplexer af känslostämningar. Där konstdriften förbinder sig med en intellektualistisk benägenhet hos konstnärerna, kan konstverket framstå som en förklaring af tingen och världen eller lifvet. Men där konstdriften verkar isolerad blir resultatet ett uttryck för konstnärens personliga uppfattning. I hvartdera fallet är det i de emotionella elementen man har att söka det väsentliga och det utmärkande för den estetiska alstringen. Det är endast genom

att fästa hufvudvikten vid dessa faktorer, som man kan särskilja konstverksamheten från människans teoretiska och praktiska verksamhet. Och det är endast i dessa faktorer man kan finna det gemensamma elementet i de lyriskt-musikaliska och de berättande eller beskrifvande konstformerna.

Granskningen af konstverkets egenskaper kan sålunda endast bekräfta det resultat vi nått genom granskning af konstdriftens yttringssätt. Vi kunna icke förklara det estetiska lifvet annorlunda än genom att ställa det i samband med känslolifvet. Men detta betyder icke att konsten vore att förväxla med känslotillståndens uttrycksverksamhet. Vi ha funnit att konsten blir möjlig endast genom att uttrycksdriften för sitt ändamål utnyttjar, och därvid ombildar, sådana verk och yttringar, som kunna tänkas ha uppstått oberoende af denna uttrycksdrift. Men vi ha ännu icke undersökt de ombildningar, som självfva den uttryckta känslan undergår, då den fixeras i, och öfverföres genom, de objektiva verken. Innan en sådan undersökning utförts, kunna vi icke bestämma hvad det är, som utgör det karakteristiska i den estetiska alstringen och den estetiska njutningen.

FEMTE KAPITLET.

DEN ESTETISKA KONSTTEORIN.

När man, såsom det i detta arbete försökts, förklarar konstens ursprung med hänvisning till känslans uttrycksbehof, så utsättes man lätt för beskyllningen att förbise särskillnaden mellan konstlifvets och känslolifvets yttringar. Det har i självfva verket framställts estetiska teorier, hvilka onekligen varit blottställda för en sådan anmärkning. Genom ett ensidigt framhållande af känsloelementets betydelse har man ledts att uppskatta konstverkens värde som proportionerligt med styrkan af den i dem uttryckta känslan. Då det därtill på många håll råder en alltför trång uppfattning om känslans begrepp — i dagligt tal användes ju ordet känsla oftast för betecknande af olustbetonade själstillstånd, sådana som sorg, vemod, melankoli o. s. v. — så står hvarje teori, som grundar sig på känslolifvets psykologi, i fara att bli uppfattad som ett försvar för känslosamheten i konsten. En sådan misstydning borde visserlige

för vår räkning ha blifvit förebyggd genom hvad i det föregående sagts om känslans oförmåga att ensam för sig ge upphof till någon verklig konstyttring. Och det vore måhända, för ytterligare afvärjande af alla vantolkningar, tillräckligt att — med hänvisning till psykologins lära om »motivförskjutning» — påpeka hurusom man med uttalanden om en verksamhets ursprung icke binder sig vid någon åsikt om denna verksamhets karaktär, sådan den utvecklar sig i sin senare gestaltning. Då det emellertid finns intet som vore oss mer ovälkommet, än att den här framställda teorin blefve tolkad som en sentimentalistisk konstförklaring, ter det sig oundvikligt att med ett särskildt eftertryck, och med en däraf betingad utförlighet, framhålla skillnaden mellan de sinnesrörelser, som yttra sig i det alldagliga lifvet, och de känslostämningar som komma till uttryck i konsten.

För att denna skillnad skall framträda så tydligt som möjligt är det förmånligt att först taga i betraktande sådana konstyttringar, som framgå ur ett upprördt och exalteradt själstillstånd. Det är visserligen icke riktigt att, som det ofta påståtts i konstteorierna, all estetisk alstring skulle framkallas af något känslornas uppror och någon sinnenas förvirring. Bildkonsten och ornamentiken t. ex. kunna väl ofta tjäna som uttryck för ett relativt lugnt själstillstånd. Men det är icke desto mindre berättigadt att förutsätta, det alstrandet äfven inom dessa konstformer

föregås af ett känslans öfvermått, som kräfver sin utlösning och som ända tills utlösningen blifvit funnen väcker en, om också svag och dof, förnimmelse af olust. Detta alstringens förstadium åter, med allt hvad det innebär af otillfredsställelse, kan lättast studeras i den poetiska och musikaliska produktionen. Och de resultat man vinner genom ett sådant studium kunna, med afdrag för kvantitetsåtskillnaden, tillämpas på den produktion, vid hvilken uttrycksbehovet är mindre tydligt framträdande.

Det är allmänt bekant att de lägre folken ofta utföra musik, sång och dans vid orgiastiska fester. Man har t. o. m. framkastat det antagandet, att dessa estetiska yttringar skulle haft sitt första ursprung i den yra, som behärskat deltagarne i sådana fester. Vare sig hypotesen är berättigad eller ej, så kan man taga fasta på att en god del af den primitiva konstalstringen ägt ett visst samband med det exalterade ruset, och att de vilda och barbariska förlustelserna sålunda erbjuda ett godt tillfälle att jämföra den för-estetiska känslan med de själstillstånd, som uppstå då konsten förbundit sig med glädjeutbrotten.

Den etnologiska litteraturen ger oss en ohygglig föreställning om de rasande upptåg, den våldsamma extas och de vilda dåd, i hvilka de ociviliserade människostammarna ge utlopp för sin fest-

glädje. Och en ända in till de små detaljerna nående öfverensstämmelse med dessa orgiastiska yttringar iakttager man i de antika författarnes berättelser om de råa och vilda festbruk, som voro rådande i Grekland innan den Dionysiska kulten blef införd. Denna s. k. frygiska extas åter betraktades af de gamla estetikerna som en slags symbol för de själstillstånd, vid hvilka känslans öfvermått ännu icke funnit sin befrielse i estetiskt uttryck. I beskrifningarna om de rasande mänadernas exaltation framhålles det med eftertryck, att den häftiga och förvirrade berusningen i sitt öfvermått rent af är smärtsam. Men som en motsats till detta patologiska tillstånd, i hvilket glädjen själf af brist på behärskning blir ett lidande, påpeka de estetiska författarne den relativt milda och harmoniska känslan hos de bakkanter, som låtit sin glädje taga uttryck i musik och dans. När befriaren Dionysos, sade man, lärde sina anhängare tonernas och rytmens konst, så eggade han dem visserligen till glada upptåg, men med all sin eggelse åstadkom han likväl hos dem en befrielse från deras känslors öfvermått. Det är en sådan tanke, synes det, som de antika konstnärerna illustrerat, då de i sina framställningar af bakkusfesterna afbildat några behagfulla kvinnofigurer, som röra sig framåt med lugna, lätta och fria dans steg.

Det graciösa i dessa danserskors hållning bildar

den skarpaste tänkbara kontrast till förvirringen och de våldsamma åtbörderna i ett otygladt festrus. Raseriet har förlorat sin vilda karaktär, och lidelsens flämtningar ha öfvergått i den harmoniska känslans lugna andetag. Denna förändring åter kan icke, synes det oss, förklaras annorlunda än som en följd af att de exalterade yttringarna blifvit bundna i en rytmisk form. Iakttagandet af och fasthållandet vid den bestämda tidsföljden — som enligt hvad i föregående kapitel framhållits är ett villkor för att uttrycket för ett själstillstånd med full verkningskraft skall bli öfverfördt till utomstående — förutsätter nämligen hos de uppträdande en viss, om än så obetydlig ansträngning af uppmärksamheten, d. v. s. en slags intellektuell aktivitet. Och en intellektuell verksamhet låter icke förena sig med en öfvermäktig känsla. I och med det att uttrycksrörelserna underordnas tvånget af en bestämd tidsföljd, blir därför känslans öfvervälde till en viss grad kufvadt. Och dess våldsamhet blir yttermera dämpad, om det i rörelsernas ackompanjemang med takten förbinder sig en musikalisk reglering af tonförhållandena. Konstformen, som stegrar och förtydligar uttrycket, är sålunda samtidigt på grund af en naturnödvändighet lindrande i sin återverkan.

Detta konstformens inflytande uppenbarar sig enklast och mest fattbart i de antika dikternas och bildernas framställningar af den dans som »med rytmens

gyllene tygel — binder vår rasande lust och tämjer dess vildhet». Men det vi kunna iakttaga hos deltagarne i de bakkiska upptågen är endast ett åskådligt exempel på de verkningar, dem all *form* — i detta begrepps estetiska mening — utöfvar på de uttryckta själstillstånden. Vare sig den känsla som föregår konstalstringen är en orgiastisk berusning, eller en mörk förtviflan, eller en tung sorg, eller öfverhufvud hvilken häftig sinnesrörelse som helst, så blir denna känslas förvirrade våldsamhet dämpad genom det musikaliskt rytmiska uttrycket. Och då det i all konst ingår ett element af rytmisk, bunden tidsföljd, så är äfven all konst kathartisk till sitt väsen, d. v. s. den renar känslorna och sinnesrörelserna genom att ge dem en befriande och harmonisk utlösning. Därför kunna t. o. m. de enklaste arterna af dans, sång och musik leda till en viss förgätenhet af den emotionella öfverretningen och därmed äfven möjliggöra den fria och »intresselösa» betraktelse, som är utmärkande för de rent estetiska själstillstånden.

Det är emellertid endast dessa s. k. tidskonster, vid hvilka rytmen är det *förhärskande* formelementet. Om det äfven i allt måleri och i all skulptur ingår en viss rytmisk anordning, så är det icke den som framför allt ligger till grund för de rent estetiska verkningarna. Den rytmiskt-musikaliska formen motsvaras i »rumkonsterna» af den fasta *gestalten*. Och

en slags gestaltning framträder äfven i all poesi, som icke är enbart lyrisk, d. v. s. som med berättelse eller beskrifning skapar bilder i åskådarens fantasi. Denna gestaltning åter måste i sin verkan på det uttryckta själstillståndet vara ännu mer befriande och »renande» än den enbart musikaliskt-rytmiska formgifningen. Redan i de dramatiska danserna och pantomimerna bör ju själfva åskådliggörandet af det rådande själstillståndet åstadkomma en slags förlösning från det, som varit ofritt och tyngande i detta själstillstånd. Då det med den mimiskt-dramatiska aktionen förbinder sig en berättelse, eller då aktionen ersatts af en språklig relation, blir denna öfvervinnelse af den elementära känslan ännu fullständigare. Genom alla de ansträngningar som gå ut på att förtydliga det egna själstillståndet för utomstående, kan detta själstillstånd visserligen för berättaren eller beskrifvaren själf bli mer medvetet, men det blir samtidigt mindre våldsamt till sin känslokaraktär. Då stark emotionell excitation, som tidigare påpekats, är oförenlig med intellektuell verksamhet, så är det oundvikligt att en uttrycksform, hvilken i så hög grad som den litterära gör anspråk på förståndsförmögenheternas medverkan, åvägabringar en lindring af hvarje än så häftig sinnesrörelse. Härtill kommer ännu den återverkan som den litterära produkten, genom sin objektiva och konkreta gestalt, utöfvar på alstrarens åskådning.

En sådan återverkan gör sig naturligtvis ännu mäktigare gällande i de bildande konsterna. De emotionella tillstånd, som fixerats i det yttre, fristående verket, blifva liksom genom ett afstånd skilda från den människa, som upplefver tillstånden. Och betraktade öfver detta afstånd bli känslorna estetiska, d. v. s. de förlora sin lifsupprörande karaktär. Den förvirring, som ingår i alla lidelser och sinnesrörelser, låter icke förena sig med den konstnärliga gestaltningens kraf. Därför är det åtminstone med afseende å de högre konstformerna riktigt att — som estetikerna ofta påpekat — den konstnärliga behandlingen af ett intryck med största förmån företages först då intrycket ej mera med all sin makt behärskar sinnet. Men det är å andra sidan icke mindre riktigt — och det är för oss väsentligt att framhålla denna synpunkt — att den emotionella innebörd, som uttryckes i en konstalstring, genom själfva alstringen blir förändrad till sin karaktär. Huru mycket en konstnär än må sträfva efter att meddela sin publik just den känsla han själf erfarit, så måste hans verk komma att öfverföra ett själstillstånd af helt annan och mer harmonisk art, än det i hvilket alstringen ursprungligen haft sitt upphof. Den yttre framställning, i ton eller bild eller dramatisk aktion, som meddelas åt utomstående, återskänker sin klarhet åt framställaren, och leder sålunda honom att själf betrakta sitt själstillstånd som en utomstående.

Härmed inträder den förvandling, som ligger till grund för det estetiska lifvet. Smärtan förlorar sin udd, glädjen mister sitt öfvermått, och den våldsamma berusningen ersättes af en ren och obemängd lust. Först då detta moment har uppnåtts, d. v. s. då lidelser och sinnesrörelser öfvergått till kontemplativa lustförnimmelser, kan man tala om en konst i ordets egentliga mening.

Den verksamhet, genom hvilken ett »förestetiskt» själstillstånd uttrycker sig i omedelbart expressiva yttringar, är visserligen »själfmotiverad», ty den fullföljer ej något teoretiskt eller praktiskt syfte, men den är likväl i hög grad »intresserad», därför att den intimt sammanhänger med jagets upprörda lif. Från det ögonblick, däremot, då uttrycket projicierats och isolerats i en yttre framställning, mister det till en viss grad sitt samband med jagets sträfvanden (hvarigenom det likväl ingalunda behöfver förlora sin personliga karaktär) och det kan därför såväl hos framställaren som hos åskådarne ge upphof till en lidelsefri betraktelse. I den mån det i vårt förhållande till konsten ingår en sådan betraktelse, i den mån beteckna vi detta förhållande som estetiskt. Det utmärkande för de estetiska företeelserna är sålunda något, som icke så mycket beror på dessa företeelser själfva, som ej mera på vårt sätt att uppmärksamma dem. De s. k. estetiska känslorna äro icke af annan art än människans öfriga känslor,

men de skilja sig från dem därigenom att de frigjorts från sitt beroende af det stridande och sträfvande lifvet. Hvad vi erfara utanför konstens område är förvirradt, mörkt eller tyngande, därför att det utgör en del af den kamp för tillvaron, som fyller vårt lif; men hvad vi erfara inför konsten är klart, ljust och lätt, därför att vi i betraktandet höja oss öfver våra omedelbara intressen och glömma den kamp, som förvirrar, fördystrar och tynger vår tillvaro. En sådan glömska är aldrig fullständig, emedan vi icke helt förmå frigöra oss från de villkor, under hvilka vi lefva, och emedan själfva kampen har blifvit ett behof, och t. o. m. en lust, för oss. Därför är, som tidigare framhållits, det absoluta konstverket ett ideal, som existerar endast för teorin. Men om det också vore omöjligt att påvisa någon enskild dikt eller bild, i hvilken den »estetiska friheten» hade blifvit förverkligad, så ingår det likväl i all estetisk alstring en sträfvan mot en dylik frihet. Kan man å ena sidan påstå att t. o. m. de högsta konstverken uppröra vår varelse med påminnelser om all den strid och möda, i hvilken vi äro försatta, så kan man å andra sidan göra gällande, att redan de primitivaste konstyttringarna hos de vilda människorna beteckna en slags frigörelse från lifskampen.

I de lägsta liksom i de högsta konstformerna råder det sålunda en antinomi mellan alstringens

ursprung och dess slutmål. Konsten hämtar sin lifskraft, och en god del af sin betydelse, ur sitt samband med det praktiska lifvets förvirring, men det är samtidigt dess mest utmärkande egenskap att den söker frigöra sig från, eller om man så vill säga det, höja sig öfver denna förvirring. Med användning af ett sammanträngdt uttryck kan man därför säga, att det i konsten ingår såväl ett eggande som ett lugnande, ett »dionysiskt» lika väl som ett »apolliniskt» element. Dessa två element äro i olika grad företrädda inom de olika arterna af estetisk alstring, i det att den lugna betraktelsen i regeln är förhärskande vid vårt förhållande till bildkonsten, medan däremot det upprörda och lidelsefulla elementet kan vara öfvervägande i vårt förhållande till diktningen och musiken. Olika konstriktningar ha jämväl i olika grad framhäft de eggande och de harmoniska egenskaperna, så att än den aktiva och än den kontemplativa aspekten ansetts vara den enda betydelsefulla. I en vetenskaplig förklaring, som beaktar alla konstformer och konströrelser, är det emellertid icke möjligt att förbise någondera af dem. Vi böra därför fasthålla vid att hvartdera elementet, om ock med större eller mindre tydlighet, kan iakttagas i alla former och på alla utvecklingsstadier af den konstnärliga alstringen. Om det ena saknades, förlorade konsten sin makt öfver människorna, om det andra saknades blefve gränsen

mellan den estetiska och den icke estetiska verksamheten utplånad. Den strid som ingår i allt lif är icke utesluten från konsten, och om man rätt ser till grunden ligger det kamp och konflikter t. o. m. bakom de mest harmoniska af de estetiska yttringarna. Men hvad som gör konsten till konst är likväl det att den gifver oss en förnimmelse af att den fredlösa och upprörda oron åtminstone för en tid blifvit aflöst af en behärskad betraktelse. Kontemplationen betecknar en momentan seger öfver lifsvillkoren. Och segern är allt mer fullständig, ju mer formelementet vinner betydelse för den konstnärliga alstringen.

Det är sålunda tänkbart att en primitiv pantomim, vid hvilken det dramatiska konstuttrycket nästan sammanfaller med sinnesrörelsens omedelbart mimiska uttryck, förmår öfverföra till utomstående själfva det ursprungliga själstillståndet i all dess lifsupprörande makt. Men så snart det vid det omedelbara uttrycket förbinder sig ett än så obetydligt element af formgifning eller gestaltning, så blir för framställaren lika väl som för åskådaren sinnesrörelsens elementära excitation ersatt af betraktelsens klara lugn. Ju högre plats en konstart upptager på den konstruerade utvecklingsskala, som i det föregående blifvit uppställd, d. v. s. ju längre afståndet är från de direkt expressiva yttringarna, desto mer kontemplativt blir det känsloelement, som kommer till uttryck i konstalstringen.

Häraf följer det emellertid ingalunda att de högre, eller rättare sagdt, de mer förmedlade formerna af konstalstring vore blottade på emotionell innebörd. Det har visserligen ofta blifvit påstådt, att t. ex. det moderna måleriet icke kunde erbjuda betraktaren någon annan njutning, än den som väckes af beundran för en högt uppdrifven teknisk virtuositet. Men detta slags omdömen kunna icke bero på annat än att kritikern saknat förmåga att se, huru mycket konstnärlig lust det kan förbinda sig t. ex. vid färgernas och ljusets dallring öfver en likgiltig bakgrund. En sådan glädje är en känsla lika fullt som det patos och det sentiment som uppbär en historisk komposition eller en genremålning. Och sådana »rent måleriska» lustförnimmelser blifva, liksom de »rent musikaliska» och de »rent poetiska» känslorna, med en framskridande kultur allt mer förhärskande i den estetiska produktionen. Ju större en konstnärs förmåga af formgifning och gestaltning, desto större blir äfven hans af alstringen uppöfvade förmåga att skatta tingens estetiska känslovärden. Den skapande handen uppfostrar det seende ögat. Genom att återgifva naturen, och låta dess skiftningar återspegla skiftningar i hans eget själstillstånd lär han sig förstå huru vacker den är. Om sålunda lidelser, sinnesrörelser och andra den hvardagliga tillvarons känsloförnimmelser icke få plats i hans produktion, så kan denna i stället ge uttryck för en lust, som väckts af

intryck hvilka i det utomestetiska lifvet te sig kalla och likgiltiga. Därför kan den ståndpunkt, som förfäktats i detta arbete, icke bli rubbad genom någon hänvisning till de ämnen som behandlas af målarne och diktarne. Alla de vidlyftiga debatterna om »innehåll och form i konsten» förlora sin betydelse om man söker konstens väsentliga innebörd hvarken i det *hvad* som framställes, eller i det *huru* som vid framställningen tillämpas, utan i de själstillstånd som blifvit fixerade, än i ett stort och mäktigt motiv, och än i något skenbart obetydligt parti af naturen eller lifvet.

Huru skarpt man än må framhålla olikheterna mellan den konstnärliga utvecklingens högre och lägre stadier, kan man sålunda i alla fall fasthålla vid ett gemensamt karaktärsdrag, som särskiljer den estetiska produktionen från den praktiska och den teoretiska verksamheten. Och så kunna vi, efter alla dessa mödosamma utredningar, äfventyra en definition på begreppet estetisk alstring: Ett konstverk eller en konstyttring är en produkt af en verksamhet, genom hvilken ett mänskligt själstillstånd af utprägladt känslobetonad karaktär blifvit fullt och helt uttryckt i en yttre form eller gestalt, som möjliggör en fri och »intresselös» betraktelse, och som därmed, i stället för det utomestetiska lifvets upprörande eller förvirrande intryck, bjuder åt betraktaren en rent kontemplativ lustförnimmelse.

* *
*

Om det betraktelsesätt, som i det föregående blifvit utveckladt, erkännes vara riktigt, så inses det utan svårighet att konsten, trots det den bygger på en allmänt mänsklig drift, likväl aldrig kan bli utöfvad annat än af ett fåtal människor. Behofvet af uttryck för öfvermäktiga känslor förefinnes i högre eller lägre grad hos alla. Men en än så stark och djup känsla, och en än så högt utvecklad stämningsmottaglighet, förmår aldrig ensam för sig göra någon ens till dilettant, och än mindre till konstnär. Det kan visserligen med ett visst berättigande påstås, att hvarje normal människa åtminstone under några moment af sitt lif är en konstnär — till sitt viljande nämligen. Men den estetiska alstringen är tyvärr ett område, på hvilket man icke når någon hvart med blotta velleiteter. Därför är, som estetisk lärosats betraktad, ingen tanke mer utsatt för vantolkning än den åt hvilken Goethe gaf spridning, då han i sin Götz von Berlichingen lät den förälskade väpnaren utropa att han kände hvad det var som gjorde en man till diktare: »Ein volles, ganz von einer Empfindung volles Herz». Om det icke kräfdes mer för uppkomsten af ett konstverk så hade en stor tafla blifvit skapad, då Mowitz målade Bergströmskans porträtt.

Det torde emellertid numera ej ens behöfva särskildt påpekas, att hänförelsen för uppgiften icke ensam för sig förmår bära upp en estetisk alstring.

Mer verkningskraftigt än någon annan har ju Goethe själf desavouerat alla dilettantiska teorier, då han i sina estetiska uttalanden städse framhållit den gestaltande förmågan som konstnärens utmärkande kännetecken. Det är denna förmåga att gifva en fast form — i toner, bilder eller ord — åt de uttryckta själstillstånden, som ligger till grund för den konstnärliga framställningens befriande makt. Endast där en gestalt, eller som vi med tanke på de lyriska och musikaliska konstarterna hellre säga det, en form, erbjuder sig för åskådningen, endast där möjliggöres den fulla och hela lifskänsla och den betraktandets frihet, som vi ha att afundas konstnärerna och om hvilka vi, liksom i ett lån, erhålla en liten aning vid njutningen af deras verk.

Nödgas man sålunda, för att icke bilda sig en oriktig uppfattning om konsten, med ett särskildt eftertryck accentuera de drag, hvilka äro utmärkande för den estetiska produktionen som produktion, så bör man emellertid icke låta förleda sig till att göra en alltför skarp särskillnad mellan alstrarnes och mottagarnes estetiska lif. Ehuru man endast hos konstnärer kan tala om ett själfständigt, skapande arbete, så är likväl t. o. m. den skenbart mest passiva estetiska njutning förenad med ett visst mått af psykisk aktivitet. Redan för att fullt kunna uppskatta en estetisk alstring, måste man i sympatisk rapport göra till sin en del af den artistiska pro-

duktionsverksamheten. När man åter inför en företeelse i naturen eller i lifvet igenkänner och njuter af effekter, dem man tidigare sett framhäfda i något konstverk, så företager man omedvetet en slags reproducering af den komposition, genom hvilken konstnären ordnat intrycken i sin skapelse. Sålunda kan en stor del af njutningen förklaras som ett andra hands alstrande af estetiska värden. Och detta aktiva element är naturligtvis än mer framträdande, när man försänker sig i estetisk kontemplation inför några nya och dittills okända sidor af verkligheten. I dylika fall blir själfva betraktandet ett slags ofullgånget nyskapande, som visserligen icke leder till någon yttre gestaltning, d. v. s. icke är förenadt med samma mödor och samma lön som det konstnärliga arbetet, men som i alla fall skänker en viss inre form åt åskådningen. Sådana »osjungna dikter» böra blott icke förväxlas med de verkliga dikterna, som endast i det yttre materialet erhålla fast gestalt och öfvertygande vederhäftighet. Och man får framför allt icke glömma att det är de konkreta konstverken som hos oss uppammat själfva förmågan att hämta en estetisk lust ur intryck, som äga intet samband med det elementära känslolifvets eggelser.

Huru litet en enskild, nu lefvande människa än må tro sig stå i skuld till konsten, och huru ringaktande han än må bedöma allt som har sam-

band med den, så äro likväl de estetiska omdömen och intryck, hvilka omedvetet, men därför icke mindre mäktigt spela in i allas vårt lif, påverkade af kända eller okända konstnärers alstring. Det behöfver visserligen icke — det önska vi framhålla för att undvika möjliga missförstånd — bero på något inflytande t. ex. från några särskilda landskapsmålningar, att en modern människa ser på naturen så som man ser på en tafla, d. v. s. inför en utsikt eller ett ljusfenomen glömmer alla tankar på intryckens teoretiska eller utilistiska eller etiska betydelse. Men för det att vi öfverhufvudtaget förmå frigöra oss för ett rent estetiskt betraktande, ha vi att tacka de okända förfäder, som första gången i konstalstring framställt verk eller yttringar, hvilka erbjudit sig som föremål för en estetisk uppmärksamhet. Hvad än må ha legat till grund för uppkomsten af dessa verk och yttringar, så ha de, genom sin tillvaro som fristående ting, hvilka kunnat isoleras från de praktiska sträfvandena, riktat människors sinnen till iakttagelse af lifvets estetiska värden. Och om man sålunda, från en utvecklingsteoretisk ståndpunkt, måste fasthålla vid konstens grundläggande betydelse för det allmänt estetiska lifvets uppkomst och framsteg, så kan man å andra sidan göra det gällande att konsten allt fortfarande fördjupar och skärper vår uppfattning för lifvets och den yttre världens estetiska kvaliteter. Vi gå alla, utan att vi veta af

det, i skola hos konstnärerna, och vi tillämpa i vårt eget förhållande till tingen det betraktelsesätt i hvilket vi blifvit inöfvade genom konsten. Att se estetiskt på världen betyder att, genom en slags omedveten kompositionsverksamhet, utvälja, ordna och isolera intrycken, så att de bli bärare af ett rikt och fullt själstillstånd, och så att man till dem kan träda i ett förhållande som är på engång lika intimt och lika »aflägset», som förhållandet mellan en konstnär och hans verk. Där en sådan besjälande och samtidigt kontemplativ uppfattning, eller som t. ex. Vischer skulle säga det, en sådan estetisk *fantasi* gör sig gällande, där kunna vi inför verkligheten erfara samma, eller likartade förnimmelser, som inför konstframställningarna. Vi glömma oss själfva och våra personliga intressen, vi känna oss frigjorda från det lif, där strid och mödor råda, och vi försjunka i det »rena» och »intresselösa» betraktandet.

Ur sin egen erfarenhet kan hvar och en hämta exempel på sådana tillstånd, och det behöfver därför här endast framhållas, hvad man af dessa exempel och erfarenheter har att inhämta för den pågående undersökningens syften. Det är, i korthet uttryckt, att man icke får nöja sig med att studera de estetiska förnimmelserna inom konstens område, utan att konstteorin bör kompletteras med hvad man kallar den allmänna skönhetsläran.

När vi nått fram till denna punkt, bör det vara klart hvarför det varit nödvändigt att i en tröttsam upprepning rekapitulera de undersökningar som framställts i tidigare kapitel. Frågan om konstlärans förhållande till den s. k. allmänna skönhetsläran är nämligen en af de mest omtvistade frågorna i den estetiska vetenskapen. De flesta författare ha sökt grunda sin konstförklaring på skönhetsteorin, och de ha därför begynt sin argumentering med definitioner på det sköna. I detta arbete har det emellertid ansetts olämpligt att utgå från ett begrepp, om hvars motsvarighet i verkligheten vi icke äga några säkra kunskaper, och om hvars innebörd man — såsom det framgår af de estetiska meningsutbytena om skönhetens begrepp — hyser de mest stridiga meningar. Vi ha i stället begynt med ett psykologiskt faktum, en drift att skapa och njuta af konstverk, om hvars tillvaro vi ej kunna hysa något tvifvel. I de olika teorierna om denna drift ha vi funnit en gemensam bestämning, den om intresselöshet. Vi ha sökt förklara huru en sådan intresselöshet kunnat framträda i vårt förhållande till konsten. Och vi ha därpå funnit att en likartad intresselöshet gör sig gällande i vårt estetiska förhållande till naturen och lifvet. Enligt vår uppfattning är konsten, fattad i dess vidsträcktaste betydelse, det primära, och det estetiska det sekundära fenomenet. Detta kan emellertid betraktas som

en personlig åsikt, om hvars riktighet det icke är nödvändigt att öfvertyga de läsare hvilka hellre tänka sig att utvecklingen försiggått i en annan ordning, d. v. s. att uppskattningen af de kontemplativa lustvärdena förefunnits innan konstalstringen framträdt, och att den varit ett villkor för detta framträdande. Det är för vårt ändamål tillfyllesgörande om det erkännes att man i den allmänna estetiken har att göra med samma företeelser som i konstteorin, och att man på det senare området kan studera dessa företeelser med större lätthet än på det förra. Det skall då icke kunna råda något tvifvel om ändamålsenligheten i att fota den allmänt estetiska teorin på en undersökning af konstlifvets psykologi.

I själfva verket visar det sig att man vid en granskning af den s. k. skönhetslärans data oaflåtligt finner tillämpning för det man kan iakttaga om människans förhållande till konsten. Vid de estetiska förnimmelser vi erfara inför naturen är, liksom vid vårt betraktande af konstalster, det afgörande elementet ett psykiskt faktum, d. v. s. ett sätt hos oss att förhålla oss gentemot den yttre verkligheten snarare än någon objektiv egenskap hos denna yttre verklighet. Äfven naturens skönhet bör därför, om man går till grunden, bli ämne för en psykologisk behandling. Lika litet som de vilda folken uppfunnit pantomimer och dramer för att därmed skapa

någon »fri» konst, lika litet ha naturen och lifvet haft några afsikter att bjuda oss estetiska intryck. »Fällt ihnen nicht ein» har Vischer sagt på sitt kärfva språk, och hans påstående låter icke dementera sig af någon förskönande världsförklaring. Möda, strid och kamp för tillvaron, d. ä. fullföljande af praktiska syften och konflikter mellan särskilda praktiska syften är hvad vi iakttaga i naturen. För att kunna träda i något estetiskt förhållande till denna natur måste vi, liksom vid skapandet och njutandet af konstverk, isolera intrycken från deras samband med lifskampen och lyfta dem öfver den. Endast genom att i en sådan betraktelse göra intrycken till bärare af mänskliga själstillstånd förmå vi, i den estetiska illusionen, glömma de praktiskt aktiva, stridande syftena och försänka oss i den »fria» kontemplationen. Därför är det endast genom att studera den kännande och mottagande människans själslif, som man fullt kan förstå huru yttre ting och företeelser hos henne uppväcka estetiska känslor. Och då de psykiska faktorerna tydligast göra sig gällande i människans förhållande till hennes egna skapelser, d. ä. i alstrandet och betraktandet af konstverk, är det endast naturligt att man i konstläran söker lösningen på den allmänna estetikens problem.

Om sålunda skönhetsteorin bör betraktas som en del af konstläran, sådan denna fattas i begreppets

vidsträcktaste mening, så följer häraf emellertid icke att de båda disciplinernas områden skulle sammansmälta med hvarann. Den som koncentrerar sitt studium på konstföreteelserna som sådana har att sysselsätta sig med frågor, hvilka icke behöfva behandlas i en undersökning af människans allmänt estetiska lif. Han bör inlåta sig på granskning af den konstnärliga kompositionens lagar, af den konstnärliga teknikens natur, och af de särskilda konstformernas utmärkande egenskaper. Och han bör framförallt uppmärksamma den gestaltningskraft, som uppenbarar sig i de enskilda konstverken, och som utgör ett af de väsentligaste kriterierna vid det kritiska bedömandet af konstnärernas arbete. Alla dessa frågor ligga emellertid utanför området för denna undersökning, hvilken afser att behandla det estetiska lif, som är gemensamt för konstnärer och lekmän. För att kunna förklara uppkomsten och utvecklingen af detta lif, har det varit nödvändigt att klargöra frågan om den konstnärliga verksamhetens ursprung. Men sedan detta blifvit gjordt, kunna de speciellt konstteoretiska frågorna lämnas å sido, och de estetiska företeelserna kunna bli behandlade som något afskildt från den egentliga konstalstringen. Det blir därför i det följande vår uppgift att undersöka de förnimmelser vi erfara då vi stå ett i estetiskt förhållande till den yttre verkligheten.

Det skall visa sig att dessa förnimmelser låta indela sig i vissa stora grupper, d. v. s. att vi i den estetiska upplefvelsen förhålla oss på vissa bestämda sätt inför vissa gifna intryck. Dessa olika reaktionssätt betecknas i det vetenskapliga språket som »estetiska stämningstyper», »estetiska kategorier» eller »estetiska modifikationer». De ting och företeelser åter, som objektivt motsvara de särskilda tillstånden i vårt subjektiva lif, betecknas som »uppenbarelseformer» af det estetiska. Ett sådant språkbruk är visserligen oegentligt i det afseendet, att det väcker föreställningar om något estetiskt som ägde sin tillvaro utanför, och oberoende af, alla kännande varelser. Men det är icke desto mindre ändamålsenligt att för framställningens syften tidtals frånse från de estetiska företeelsernas rent psykiska karaktär. Och med den rätt till abstraktion, som man i all vetenskap är tvungen att begagna, skola vi i korthetens intresse tillåta oss ett dylikt frånseende. Vi glömma icke, att det endast är i vårt eget själslif som det estetiska existerar, men vi skjuta med fullt medvetande detta faktum åt sidan för att i stället rikta vår uppmärksamhet mot den yttre verklighet, som ger upphof åt de estetiska förnimmelserna. När en sådan förklaring blifvit afgifven, kunna vi tryggt tala om »estetiska» uppenbarelseformer i naturen och lifvet.

Som de viktigaste af dessa uppenbarelseformer har man att betrakta följande fem: Det sköna i

ordets egentliga mening, eller det idealestetiska, Det värdiga och Det behagfulla, Det sublima och Det komiska. Den uppgift som återstår oss är därför att karaktärisera de ting och företeelser som, då de betraktas med estetisk uppmärksamhet, hos oss väcka intryck af att något är skönt, värdigt, behagfullt, sublimt eller komiskt.

II

SJÄTTE KAPITLET.

DET SKÖNA.

Den första af de »estetiska modifikationerna» betecknas såväl i litteraturen som i det hvardagliga språkbruket med ett namn, som gett anledning till många missförstånd. Man har, som tidigare framhållits, i den äldre estetiken allmänt grundat konstläran på begreppet »skönhet», och sålunda betraktat »det sköna», fattadt i en vidsträckt mening, som de konstnärliga framställningarnas enda estetiska innebörd. Då man emellertid samtidigt i en inskränktare mening användt ordet »det sköna» som namn för en viss estetisk uppenbarelseform, så har man med eller mot sin vilja ledts till att på alla de estetiska uppenbarelseformerna tillämpa hvad som gäller endast för en särskild grupp af dem.

En sådan förvirring har ofta framträdt i de estetiska teorierna. Men en än värre konfusion har namnets dubbeltydighet åstadkommit i den populära

uppfattningen. Huru ofta hör man ej människor döma ett verk, som framställer komiska eller naturalistiska motiv, med den enligt deras mening fällande domen: »detta är ej skönlitteratur» eller »detta är ej skön konst». Sådana felslut torde aldrig kunna afvärjas hos dem, som grunda sin uppfattning om tingen på de språkliga uttrycken, och som anse sig kunna argumentera med hjälp af ordlekar. Det är äfven omöjligt att utrota ett språkbruk, som engång blifvit häfdvunnet. Men vid en teoretisk diskussion är det fördelaktigast att undvika termer, som kunna ge upphof till missbruk. De estetiska företeelserna låta ju icke alla innefatta sig under rubriken skönhet. Det finns många »modifikationer», sådana som t. ex. det bizarra och det groteska, vid tal om hvilka man ej ens kunde använda ordet vacker. I konstframställningarna anträffar man äfven många motiv, som rent af stå i motsats till hvad man i dagligt tal betecknar som skönt. Måleriet och litteraturen kunna skildra fula, afskräckande, ja t. o. m. vämjeliga ting, och det ter sig ansträngdt att ens då dessa ting blifvit konstnärligt behandlade, det är förädlade af formen, beteckna dem som sköna. Det är därför förmånligare att, då det är fråga om estetiska företeelser öfverhufvud, undvika beteckningen »skönhet», och i stället begagna termen »estetisk» eller »estetiskt verkningsfull».

Förfar man på detta sätt så står uttrycket *skönt*

fritt att användas för alla de intryck, som motsvara hvardagsspråkets beteckning för »vackra» ting eller företeelser. Föredrager man åter att behålla de häfdvunna namnen »skönlitteratur», »skönhetslära», »skön konst» m. fl. — och ett konsekvent undvikande af dessa beteckningar är i praktiken omöjligt att genomföra — så bör man med något attribut utmärka den modifikation, som i ordets egentliga mening gör skäl för namnet skönhet. Därför ha äfven de författare, som använda ordet skön vid tal om alla de estetiska företeelserna, begagnat uttrycket *det enkelt sköna* som beteckning för den första af de s. k. stämningstyperna. Vill man åter ur sin terminologi fullständigt utmönstra det omstridda adjektivet, så kan man ersätta »det sköna» eller »det enkelt sköna» med *det idealestetiska*. Valet mellan dessa beteckningar kan gärna lämnas fritt. Hufvudsaken är att den uppenbarelseform, som i alla klassifikationer ställts i det främsta rummet, erhåller en rubrik, genom hvilken dess rangplats blir tydligt framhållen. Detta är ett kraf, som icke grundar sig på några språkliga skäl, utan på den ifrågavarande stämningstypens egenart.

Det är i själfva verket lätt att förstå, hvarför just de intryck, vi erfara inför »enkelt sköna» eller »idealestetiska» företeelser, ansetts vara typiskt estetiska. I vårt förhållande till dessa företeelser kan nämligen det specifikt estetiska betraktelsesättet göra

sig gällande med större lätthet än i förhållandet till någon af de öfriga uppenbarelseformerna. »Intresselösheten» närmar sig här fullständigheten. Det finns ingenting som omedelbart eggar våra praktiska eller moraliska sträfvanden, och ingenting som påminner om ofrihet, mödor eller strider. Hvilka definitioner man än uppställt för att förklara de estetiska företeelserna öfverhufvud, så stämma dessa definitioner fullkomligt öfverens med den första af de estetiska modifikationerna.

För de spekulativa estetikerna, hvilka i allt estetiskt sågo en sammansmältning af idé och fenomen, representerades den fullkomliga sammansmältningen af »det enkelt sköna», medan däremot det sublima var en sammansmältning, i hvilken idén hade kufvat bilden, och det komiska en sammansmältning, i hvilken den lägre världen tagit ut sin revanche på den högre. Allt detta är ett dunkelt tal för ett släkte, som icke mera slites mellan motsatserna idé och fenomen. Men det är icke desto mindre äfven för oss lätt att förstå, hvarför det estetiska ansetts intaga en förmedlande ställning. Ty om vi icke mera ängslas af en dualistisk lifsåskådning, så tyngas vi i stället af medvetandet om den kamp för tillvaron, som behärskar allt lif. Och liksom Kant, Schiller och deras elever kände sig befriade från en tryckande motsägelse, när de i konsten och i det estetiska lifvet trodde sig finna en brygga

mellan sinnevärlden och idévärlden, så känna vi oss befriade när vi i den estetiska illusionen glömma tanken på lifvets och naturens obarmhärtiga kamp. Men denna förgätenhet är aldrig så fullständig, som då vi stå inför det enkelt sköna, hvilket därför äfven med rätta kallas »det idealestetiska». Det sublima hotar och skrämmer oss, visserligen utan att vi behöfva låta oss tryckas ned af fruktan; det komiska talar till oss om nederlag, åt hvilka vi utan skadeglädje kunna fröjda oss; det värdiga väcker med sitt allvar tanken på svårigheter och på den kraft som förmår öfvervinna dem; och t. o. m. behaget kan genom kontrastassociation rikta vår uppmärksamhet till de mödor, dem den behagfulle icke tynges af. Ensamt från det sköna finns det ingen väg, som leder till ofridens och tvångets områden. Det hvilar afstängdt i sig, det har icke behof af att imponera med någon styrka eller triumfera öfver något nederlag, det ter sig hvarken som svårt eller lätt, därför att det synes höra till en värld, där ingen ansträngning är nödig. En lust som är så ren och full, att den glömmer medvetandet om sin motsats, sådan är den förnimmelse vi upplefva inför det sköna.

Den estetiska lyckokänslan — så kunde man benämna denna förnimmelse — har åtminstone någon gång erfarits af hvar och en, och det är därför lika öfverflödigt som det vore fåfängligt att söka bestämma den med ord. Men det är likväl alltför

frestande att anföra några ord ur Börnes ryktbara åminnelsetal öfver Jean Paul, hvilka i Max Dessoirs estetik tillämpas på den första af de estetiska kategorierna. Den högsta diktkonsten skänker oss, säger Börne — och detta gäller närmast för den dikt som bjuder idealestetiska intryck — en aning om »en gyllene tid, som aldrig rostar, om en vår, som aldrig vissnar, om molnfri lycka och evig ungdom».

Hvad vi veta om verkligheten och lifvet är icke ägnadt att inge oss någon tro på en sådan oförgänglig och ostörd fullkomlighet. Men i en estetisk illusion kunna vi för ett ögonblick känna oss förflyttade till den absoluta skönhetens rike. Vi erfara en sådan förflyttning då vi stå inför ting hvilka väcka intryck, som Dessoir uttrycker det, »af glad självsäkerhet, af inre slutenhet, och af fritt sväfvande, begärlös öfverensstämmelse med det egna väsendet». Vid sådana intryck förnimma vi ingen påminnelse om lifvets svårigheter. Och där mödor icke kräfvas, fordras ej heller någon koncentrerad och ensidig kraftutveckling. Därför se vi i de ting, dem vi kalla idealestetiska, ingenting som antyder att något enskildt parti blifvit utveckladt på de öfrigas bekostnad. Det råder ett organiskt samband mellan delarna och helheten som, äfven då vi icke känna tingets ändamål, väcker en aning om att det är fullkomligt öfverensstämmande med detta okända ändamål. De författare som begynt sina estetiska härledningar med under-

sökningar af den yttre verkligheten, ha därför i regeln framhållit den fullkomliga ändamålsenligheten som utmärkande för det enkelt sköna. Och de ha äfven med förkärlek användt ordet harmoni i sina definitioner på denna estetiska uppenbarelseform. Den åter, som grundar sina begreppsbestämningar på de psykiska erfarenheterna, kan äfven från sin ståndpunkt erkänna det berättigade i allt hvad som sagts om den enkla skönhetens fullkomliga ändamålsenlighet och absoluta harmoni. Men han föredrager att icke betrakta dessa egenskaper som utmärkande för själfva tingen, och lägger i stället hufvudvikten vid den föreställning vi erhålla om dem. Då det är i vår uppfattning, som det sköna existerar, är det från vårt uppfattningssätt, och icke från tingens natur, man har att utgå vid studiet af den idealestetiska uppenbarelseformens olika varieteter. Det afgörande är icke det att föremålen eller företeelserna i och för sig äro ändamålsenliga och harmoniska, utan det att de hos oss väcka en känsla af frihet, säkerhet och lätthet, hvilken känsla leder oss att uppfatta de ifrågavarande föremålen eller företeelserna som ändamålsenliga och harmoniska. Endast i den mån vi omedelbart förnimma de nämnda egenskaperna, d. v. s. framläsa dem ur tingen efter att själfva så att säga ha upplefvat dem, endast i den mån kalla vi tingen sköna.

Det är, som tidigare framhållits, ett slags sym-

patisk rapport som ligger till grund för de estetiska fenomenen lika väl som för konstfenomenen. Sympatin — i detta ords psykologiska mening — väckes åter lättast af det som mest öfverensstämmer med vårt eget väsende. Vare sig att vi, som några författare påstå, omedvetet i en »inre efterhärmning» imitera föremålens ställningar och rörelser, och att denna imitation omedelbart hos oss väcker sådana själstillstånd, som pläga åtföljas af de ifrågavarande ställningarna och rörelserna, eller att vi, som andra författare göra gällande, inför föremålen genom association påminnas om ställningar och rörelser, som i vår tidigare erfarenhet åtföljt vissa själstillstånd, och sålunda ledas att ånyo erfara dessa tillstånd — så måste efterhärmningen och igenkännandet (det är påminnelsen) försiggå med så mycket större lätthet, ju större likhet det råder mellan oss och de yttre föremålen. Häraf följer att människogestalten är det föremål, som framom alla öfriga erbjuder sig för vår estetiska betraktelse, och som därför i hvarje grupp af estetiska uppenbarelseformer intager den mest representativa platsen. Af all den ändamålsenlighet vi kunna iakttaga i naturen, finns det ingen vi så omedelbart förnimma, det är upplefva, som den ändamålsenlighet vi framläsa ur en af våra likars gestalt. Njutningen af det idealestetiska uppträder därför i sin lättast förklarade form, då vi betrakta en människas skönhet med »intresselös uppmärk-

samhet». Den »glada självsäkerhet», den »samlade slutenhet» och den »fritt sväfvande, begärlösa öfverensstämmelse med det egna väsendet», som vi tycka oss se i en harmoniskt utbildad och ändamålsenlig mänsklig gestalt, öfverför sig omedelbart till oss och väcker hos oss en estetisk förnimmelse.

Det är sålunda icke annat än naturligt att de flesta författare betraktat den sköna människan som typen för det idealestetiska. När det gällt att anföra exempel på den första af de estetiska kategorierna, har man äfven allmänt begynt med att hänvisa till de människogestalter man möter i naturen och i konstens framställningar. Härvid har man, af lätt begripliga skäl, från det senare området funnit de bästa exemplen. Den harmoniskt utbildade människan är ju en sällsynt företeelse, som äger mycket små betingelser för att göra sig gällande i kampen för tillvaron, där framgången i regeln bjudes åt dem som bäst förmått utveckla sina karaktäristiska abnormiteter. Det moderna lifvet ger oss visserligen många tillfällen att hos våra likar uppskatta det sublima, värdiga eller behagfulla i deras sätt att tillkämpa sig sina segrar eller bära sina nederlag, men det låter oss icke ofta se den lugna, säkra, i sig slutna och med sitt eget väsen öfverensstämmande harmoni, som väcker intryck af fullkomlig mänsklig skönhet. För att en »idealestetisk» förnimmelse skall uppstå kräfves det i första rummet att vi icke skola

bli påminta om den splittring, oro och ansträngning som förvirrar allas vår tillvaro. Det enkelt sköna i dess mänskliga uppenbarelseform är därför det stora undantaget, som kan bli regel endast i landet *Ingenstädes,* där fria och värdiga förhållanden möjliggöra en ostörd, allsidig utveckling af människans olika förmögenheter, och där lifvet kan lefvas, om icke i idyllisk fred, så åtminstone i samlad sträfvan för lifvets egna syften.

En aning om en sådan hel mänsklighet tycka vi oss förnimma då vi möta personligheter, som på grund af lyckliga förhållanden eller gynnsamma naturanlag fått växa upp i relativt oberoende af den allmänna kompetitionen. Om välstånd eller politisk makt befriar enskilda samhällsklasser från lifskampens tyngsta och mest förnedrande mödor, så kan det inom dessa samhällsklasser framträda en människotyp, i hvilken vi igenkänna många af den fullkomliga skönhetens kännetecken. Och om ett folk fått utveckla sin egenart under sunda och fria lifsvillkor, så kan denna egenart komma att förete sådana karaktärsdrag, som vi anse utmärkande för det idealestetiska, och dessa karaktärsdrag kunna ytterligare bli framhäfda, om det sexuella urvalet — hvilket ju i regeln tenderar till att accentuera den rådande folktypen — äger frihet att göra sig gällande oberoende af ekonomiska och sociala hänsyn. Det behöfver emellertid icke särskildt framhållas, huru

litet den moderna kulturen är ägnad att befrämja en samverkan af dessa betingelser för uppkomsten af den högsta formen för mänsklig skönhet. Vill man göra sig en åskådlig föreställning om den ideala människogestalten är man därför i främsta rummet hänvisad till de konstverk, i hvilka målare och skulptörer ha afbildat — helt säkert icke utan en viss försköning — män och kvinnor från tider, som mer än den nuvarande varit gynnsamma för personlighetens harmoniska utveckling. Det är den italienska renässansen, och än mer den grekiska antiken, som erbjuder oss de stora typerna för det idealestetiska. Och det är icke en tillfällighet att antikens människoframställning stått som mönster för alla de författare, hvilkas egen alstring representerar det enkelt sköna i dess moderna uppenbarelseform: för Goethe, som af Oeser lärt sig att sträfva efter de gamlas »edle Einfalt und stille Grösse» lika väl som för Runeberg, hvars stilkänsla fostrats under inflytande af Homeros och Sofokles.

Den obemängda och omedelbara glädje, som karaktäriserar vår njutning af det enkelt sköna, kan emellertid framkallas äfven af andra intryck än de som hittills blifvit omtalade. Den fulländade människogestalten är visserligen det typiska exemplet på det idealestetiska, men den är i alla fall endast *ett* af exemplen på denna uppenbarelseform. Vårt estetiska lif vore betydligt fattigare än det i verkligheten

är, om vi icke i estetisk upplefvelse kunde förnimma någon annan fullkomlighet — det är ändamålsenlighet och harmoni — än den vi iakttaga hos varelser skapade enligt vårt eget beläte. Äfven med den utommänskliga världen förmå vi ställa oss i en sympatisk rapport, vid hvilken vi tycka oss utbyta känslor med de yttre företeelserna. Om dessa äro obesjälade, så besjälas de i den estetiska illusionen af oss. Enligt vårt väsens organisation kunna vi icke uppfatta vår omgifning utan att i densamma inlägga något af vårt eget lif. Vi stämmas till lust eller olust af hvad vi se och höra, och vi projiciera dessa känslor i föremålen för vår åskådning. Sålunda tycka vi oss, för att välja ett enkelt exempel, mottaga intryck af en »lugn självsäkerhet», en »samlad slutenhet» och en »fritt sväfvande, begärlös öfverensstämmelse med det egna väsendet» icke blott i den grekiska bildkonsten, utan äfven i den grekiska arkitekturen. Vi lyftas med kolonnerna, som resa sig mot arkitraven, vi hvila med de burna byggnadsdelarna och bära med de bärande, och harmonin mellan de konstruktiva elementen väcker en samklang hos oss, i hvilken vi förnimma ett eko af byggnadens väsen. Vi minnas icke, under den estetiska illusionen, att det döda tinget är dödt, utan det synes oss lefva som en mänsklig varelse. Hvarje vacker byggnad, hvart vackert redskap och hvart vackert föremål tyckes oss njuta af sin egen skönhet.

Därför har Eduard Mörike gett en riktig, om ock paradoxalt tillspetsad karaktäristik af den besjäling, som ingår i vår estetiska betraktelse, när han i en af sina dikter, som det synes nästan med afund uttalat sin beundran för en vacker lampa, hvilken ju måste vara *lycklig* öfver att äga en så harmonisk form.

Då det är fråga om vår njutning af konst och konstindustri, kan man, som vi gjort i det föregående, med en viss rätt tala om ett utbyte af känslotillstånd. Den glädje vi erfara t. ex. inför en grekisk vas blir visserligen af oss inlagd i det döda tinget. Men man kan i alla fall tänka sig att den ägt sin motsvarighet hos den konstnär, som alstrat tinget, och som i dess formers och linjers spel gett uttryck åt sitt eget fria, lugna och harmoniska själstillstånd. Ett sådant expressivt moment måste väl i regeln antagas ha medverkat vid uppkomsten af de konstindustriella produkterna äfven om det, som tidigare framhållits, i enskilda fall är svårt att afgöra huruvida de estetiska kvaliteterna ha sin grund i någon medveten sträfvan hos tillverkaren, eller helt enkelt härflyta ur den tekniska nödvändighetens och den praktiska ändamålsenlighetens kraf. När däremot naturföremålen gifva upphof till estetisk betraktelse, så kan något *utbyte* af själstillstånd icke ens förutsättas. Den betraktande är här växelvis gifvare och mottagare, och det är endast sina egna känslor han

läser fram ur de yttre objekten. Men så inrotad är i alla fall vår benägenhet att förmänskliga omvärlden, att vi äfven i dessa yttre objekt tycka oss förnimma ett lif, som är likt vårt eget.

För den oreflekterade, primitiva uppfattningen har naturen sina lynnen liksom en mänsklig varelse: den lyser med blidhet mot oss i sin klara himmel, den vredgas mot oss med de mörka molnen, och den är själf stämd till fred i den söndagshvila, med hvilken den stillar vår oro. I linjer, färger och dagrar har den för vårt släkte stått som en fientlig eller välvillig makt, hvars hot varit skrämmande och hvars leende varit tröstande, på samma sätt som uttrycken i ett mänskligt anlete. En sådan uppfattning har hos oss lefvat kvar som ett arf från de tallösa förfäder, hvilkas naturbetraktelse blifvit förkroppsligad, och öfverförd från släkte till släkte, i antropomorfiska myter. Och den stämmer alltför väl öfverens med vårt eget sätt att förhålla oss gentemot de yttre företeelserna, för att vi icke, oberoende af alla myter, omedvetet skulle falla tillbaka till det gamla betraktelsesättet. Hur strängt vi än må fasthålla vid våra förnuftsmässiga föreställningar om naturen, så se vi likväl, under den estetiska illusionen, äfven i landskapen ett slags själstillstånd. Därför kan det icke anses annat än riktigt att förklara naturskönhetens olika arter med hänvisning till samma typiska exempel, som åberopats vid för-

klaringen af de estetiska uppenbarelseformerna i konsten. Det »enkelt sköna» landskapet är det landskap, i hvilket vi tycka oss förnimma ett uttryck för den ideala *människans* lugna, klara och harmoniska lif. För den mytologiska uppfattningen tedde det sig som ett hemvist för fria och lyckliga varelser; en trakt, hvilken icke påminner oss om Pan, som härskar i de djupa skogarnà, eller om satyrerna och kykloperna i de mörka bergshålorna, utan om nymfer och dryader vid skogssjöar och i glada lunder. Moderna människor åter, som icke mera behärskas af de antika personifikationerna, se det enkelt sköna i all den natur, som hos åskådaren väcker föreställningar om begärlös frihet, hvila, lugn och fullkomlig harmoni. Typen för denna estetiska uppenbarelseform är det landskap, som dominerar i Runebergs poetiska värld: en sommarsjö, med lätta vågor, och klarblå himmel däröfver.

I alla sina olika arter framkallar sålunda det enkelt sköna ett intryck, i hvilket det icke ingår ens några antydningar om ansträngning, strid eller oro. Men häraf följer ingalunda, att denna estetiska kategori skulle erbjuda konsten några lätta uppgifter. När vi möta det enkelt sköna i dikt eller bild, ha vi tvärtom anledning att beundra den högsta konst, *summa ars,* som helt förmår dölja sina mödor. Och själfva förmågan att uppskatta den fullkomliga harmonin är väl i många fall en egenskap, som med

svårighet blifvit förvärfvad. För en modern människa är det — för att citera den liknelse med hvilken Runeberg, i en frapperande öfverensstämmelse med några uttalanden hos Winckelmann och Jean Paul, åskådliggör sin estetiska lifsuppfattning — vida lättare att se »vågens skum och oro» än att se djupet, klarheten och renheten »i den sjö som så svallar». Om all estetisk betraktelse, som tidigare framhållits, är liktydig med ett öfvervinnande af lifsvillkoren, så innebär betraktelsen af det idealestetiska den största tänkbara segern öfver vår tillvaros disharmonier. »Det sköna är svårt», och det enkelt sköna är den svåraste af alla de estetiska uppenbarelseformerna. Det är farligt att efterhärma, därför att det betecknar ett jämnviktsläge. Det blir fadt och liflöst, om det frambringas med ansträngning. Det förutsätter i den yttre verkligheten lyckliga förhållanden, sådana som endast sällan uppträda i historien, och det förutsätter hos skalderna och konstnärerna de egenskaper, som äro mest sällsynta af alla: en full behärskning af uttrycksmedlen, en harmonisk lifsåskådning, och den stora, djupa, lyckliga naiviteten. Vi taga med tacksamhet emot undret, där det framträder, och vi hylla geniet, när det är fullkomlig, omedelbar natur; när för någon gång lifvets ymnighet låter det födas en Mozart eller en Rafael. Men vi böra icke begära att fattigare människor sträfva efter en skönhet, som hos dem icke

kan öfvertyga om sin äkthet, och som därför, med allt hvad den förgäfves söker dölja af strid och mödor, endast verkar falsk eller tom. Det är sörjdt för att äfven den mindre optimistiska åskådningen kan ge sig uttryck i estetiskt lif. Se vi icke skönhet och full harmoni öfverallt, så se vi i stället stridens storhet i det tragiska, och roa oss, med all ära, åt stridens misèrer i det komiska.

SJUNDE KAPITLET.

BEHAGET OCH VÄRDIGHETEN.

Det är för framställningens klarhet förmånligt att från det sköna öfvergå till de estetiska kategorier, som betecknas med namnen behag och värdighet. En sådan ordningsföljd är äfven i och för sig den naturligaste af alla. I de intryck, som hos oss framkalla föreställningar om att några ting eller några yttringar äro idealestetiska, ingår det nämligen städse ett element af behag och värdighet. Det sköna, i detta ords inskränkta mening, kan i enlighet med sin natur aldrig vara sublimt eller tragiskt eller komiskt, men det är icke verkligt skönt om det ej samtidigt äger en viss frihet och lätthet, som stämmer öfverens med behagets karaktäristiska egenskaper, och en viss sträng höghet, som påminner om det vi kalla värdighet.

De två hvarann kompletterande begrepp, som skola behandlas i detta kapitel, äro sålunda icke

helt nya för oss. Men de måste icke desto mindre göras till föremål för en särskild utredning. Det är ju icke friheten och lättheten, och ej heller högheten, som vi i främsta rummet framhålla, då vi tala om det sköna, ty inför det sköna glömma vi all tanke på tvång eller svårigheter eller beklämmande låghet. Däremot gifves det andra intryck, som visserligen icke förmå höja oss till en fullständig förgätenhet af den mänskliga tillvarons villkor, men i stället låta oss känna att dessa villkor varit mindre tryckande än vanligt, eller att deras tryck har burits med en större styrka än vanligt. Vi erfara inför dessa intryck en förnimmelse af befriande lätthet, eller af fast och kraftig säkerhet. Och då vi i ord karaktärisera våra förnimmelser, säga vi om de ting eller yttringar, som framkallat intrycken, att de i det förra fallet äro behagfulla, och i det senare äro värdiga.

Med en sådan förklaring angifver man emellertid endast i största allmänhet de behagfulla och värdiga intryckens förhållande till det sköna. Hvad det är för egenskaper hos tingen eller yttringarna, som hos oss framkalla de ofvan karaktäriserade förnimmelserna, har icke blifvit utredt genom denna provisoriska begreppsbestämning. För att kunna definiera behaget och värdigheten måste man därför inlåta sig på en noggrann undersökning såväl af våra egna förnimmelser som af deras objektiva motsvarigheter

i naturen och i konstalstringen. Och man nödgas därjämte göra sig bekant med ett stort antal äldre och yngre, inbördes stridiga teorier. Särskildt behaget, med hvilken kategori vi ha att begynna, har gjorts till föremål för många såväl filosofiska som psykologiska undersökningar, och det vore förmätet att söka formulera någon egen åsikt om denna estetiska uppenbarelseform utan att först stifta bekantskap med de teorier, som framställts i den estetiska litteraturen.

I den filosofiska estetiken har man lagt hufvudvikten vid det sakförhållandet, att de behagfulla tingen icke stå lika högt öfver den jordiska hvardagligheten som de idealestetiska. När t. ex. Vischer på den estetiska skalan sökt bestämma en plats för det han kallar »behaget i inskränkt mening» (till skillnad från det behag som ingår i all skönhet) så har han karaktäriserat de behagfulla gestalterna som sådana, »i hvilka idén utan all möda genomträngt ett alldeles icke motsträfvigt stoff». Schiller åter hade i sin afhandling *Über Anmuth und Würde* framställt behaget som en egenskap hos de yttringar, i hvilka hvarken anden förmått undertrycka sinnligheten, eller denna förmått kväfva den moraliska naturen. Som en jämvikt mellan »das Sinnliche» och »das Geistige» förklarar äfven Prof. Volkelt begreppet »Anmut». Genom sådana definitioner särskiljes behaget från värdigheten, i hvilken anden, eller plikten, säges behärska naturen, och än mer

från det sublima, i hvilket verkligheten säges ha blifvit kufvad af idén. Från det sköna åter har man skiljt behaget genom att framhålla att det ej, som skönheten, hvilar i en förnäm afskildhet, utan tvärtom närmar sig oss och liksom synes öppna vägarna till sig.

I denna sistnämnda egenskap ha andra författare sett det grundläggande draget i behagets väsende. Man har påstått att det i de behagfulla yttringarna städse finnes något, som smickrar våra sinnen, och man har förklarat detta smicker som afsiktligt; ja, man har till och med velat påstå, att behaget har sitt ursprung i en drift att behaga. Genom ett sådant åskådningssätt har man förmått förknippa behaget vid det allmänt mänskliga, eller rättare sagdt, allmänt djuriska koketteriet, som spelar en så mäktig roll i kampen om det motsatta könets gunst.

För alla dessa förklaringar har man kunnat finna stöd i fakta, och hos dem alla finns det ett visst element af berättigande. Det är ju obestridligt att det behagfulla står oss och vår sinnevärld närmare än det idealestetiska. Det kan ej heller förnekas att behagfulla yttringar äro lätt tillgängliga för vår uppmärksamhet, och att de synas komma oss tillmötes på ett helt annat sätt än de idealestetiska yttringarna.

Die Schöne bleibt sich selber selig;
Die Anmuth macht unwiderstehlich.

Gracen, som ofta blifvit kallad en »skönhet i rörelse», har en tjuskraft, som den hvilande skönheten saknar. Därför är det endast naturligt att man, med den allmänna benägenheten att från verkningar sluta sig till afsikter, har förklarat den som ett resultat af en sträfvan att tjusa. Men det är icke desto mindre vilseledande att ställa behaget, i detta begrepps rent estetiska mening, i samband med den biologiskt och sociologiskt så betydelsefulla driften att behaga. Och man lär sig ej heller rätt förstå denna estetiska uppenbarelseform, om man bestämmer dess väsende genom hänvisning till förhållandena mellan idé och verklighet, eller mellan andlighet och sinnlighet. Den bästa metoden, synes det oss, har valts af de författare, som grundat sina teorier på en undersökning af de fysiologiska och psykologiska betingelserna för uppkomsten af behagfulla yttringar. Det är en sådan metod som tillämpas i Herbert Spencers lilla essay *On gracefulness*, hvilken enligt vår mening innehåller det mest träffande som blifvit skrifvet om behagets estetik.

Spencer förklarar njutningen af behagfulla intryck med hänvisning till den sympatiska rapport mellan betraktaren och det betraktade som — enligt hvad i detta arbete framhållits — ligger till grund för alla estetiska upplefvelser. Vid åsynen af en rörelse, säger han, erfara vi sympatiskt likartade muskelsensationer, som vi hade känt, om vi själfva

utfört den ifrågavarande rörelsen. Är denna ansträngd eller tafatt, så känna vi i lägre grad samma olust, som rörelsen hos oss själfva skulle ge anledning till. Är den däremot lätt, så erfara äfven vi en känsla af lätthet. Vi njuta af den och kalla den graciös.

Lätt är en rörelse åter då den försiggår med minsta möjliga kraftutgifning. »Grace i rörelser betyder därför», så definierar Spencer begreppet, »rörelser som utföras med hushållning af muskelenergin; grace i former betyder former, som möjliggöra en sådan hushållning; grace i ställningar betyder ställningar, som kunna upprätthållas med denna hushållning; och grace i föremål betyder föremål, som äga vissa likheter med dessa ställningar eller former.»

Spencers definition har blifvit rätt allvarsamt kritiserad af särskilda estetiska författare. Men om man närmare granskar de invändningar som gjorts mot den, så visar det sig att de antingen bero på missförstånd af definitionens innebörd, eller också äro obefogade i sak. Det är sålunda icke någon afvikelse från Spencers tanke om man, som Guyau gör det, framhåller att de graciösa rörelserna äro fullkomligt adapterade för ett verkligt eller fingeradt ändamål. Ty den fullkomliga adaptationen betyder ju ej annat än att ändamålsenlighet blifvit förenad med en kraftekonomi. — Det är ej heller riktigt att, som en annan fransk författare, Souriau, påstår, den Spencerska definitionen skulle visa sig otillämplig,

då det är fråga om svåra rörelser. Det beror visserligen, strängt taget, icke på något kraftslöseri om man, t. ex. då man har att lyfta en tung vikt, utför några ograciösa åtföljande rörelser med kroppen och ansiktet. Att afhålla sig från sådana — för öfrigt endast skenbart onödiga — birörelser, vore i själfva verket en ny ansträngning. Men detta betyder endast, att man ej förmår utföra en tung rörelse graciöst, d. v. s. göra något svårt med lätthet. Och Spencer har själf uttryckligen betonat, att t. ex. en graciös gång alltid är af måttlig snabbhet. Behaget blir omöjliggjordt, då vi ställas inför uppgifter, som öfverskrida vår förmåga. När däremot en enskild man i styrka och uthållighet har nått utöfver det mått, som gäller för flertalet människor, så kan han t. o. m. i rörelser som för oss vore svåra att utföra, inlägga den slags krafthushållning, som väcker intryck af behag.

Den högsta styrkan är därför ingalunda oförenlig med grace, utan den röjer sig tvärtom just i den lätthet, med hvilken den utför hvad som för andra vore omöjligt att efterhärma. Då det emellertid är den normala förmågan som ligger till grund för vårt bedömande, så är det endast naturligt att kroppslig och andlig storhet för oss blir associerad med föreställningen om ansträngning, och att sålunda gracen anses utesluten från alla yttringar, som höja sig öfver det vanliga. Kraften tänka vi oss som

något tungt, och visheten som något mödosamt och bekymradt. När tänkandet framställes i personifikationer bilda konstnärerna vanligen gestalter, som med sina åtbörder och sitt ansiktsuttryck endast visa oss, huru svårt det är att tänka. Sålunda stämmer det väl öfverens med den allmänt mänskliga uppfattningen, när de spekulativa tyska filosoferna göra gällande att gracen är utesluten från det högre intellektuella lifvet, och när Spencer framhåller att det graciösa städse är af måttlig storlek. Det enda man bör hålla i minnet är att hvad som för oss är förenadt med sublim ansträngning, för starkare varelser kan te sig som en uppgift för lätt och nästan lekande kraftutveckling.

Med en likartad hänvisning till den relativa och subjektiva karaktären af våra omdömen kan man afvärja en annan invändning, som framställts mot Spencers teori. Det är obestridligen riktigt att en utvidgad kännedom om rörelsernas mekaniska villkor kan leda till ett fullkomligare tillvaratagande och besparande af energin, än det som förekommer i vårt vanliga sätt att gå, löpa, simma o. s. v. Sportsmän antaga sålunda ofta rörelser, som starkt afvika från dem vi äro vana vid. Det kan ej heller förnekas, att sådana rörelser i regeln förefalla ograciösa. Men detta beror på att vi icke fullt förstå dem. Det är ju icke någon teoretisk kunskap om en rörelses kraftbesparande egenskaper, som leder oss att kalla

den behagfull. Det känns för oss, som om den vore lätt att utföra. De vanföreställningar, som behärska våra egna rörelser, inverka därför till en viss grad på vårt omdöme om yttringar, hvilka vi icke omedelbart förmå uppskatta i sympatiskt betraktelse.

Det fordras emellertid en rätt stor afvikelse från våra egna rörelsevanor, för att vi icke skulle se något graciöst just i de yttringar, som framom andra äro ändamålsenliga och kraftbesparande. De undantag man kan uppvisa inskränka icke giltigheten af denna allmänna regel. Och häraf följer som ett korollarium, att hvad vi kalla behag är en egenskap som i det utomestetiska lifvet äger en direkt utilistisk betydelse. Kraftbesparing i hvarje enskild rörelse betyder uthållighet i en längre följd af rörelser, och förmåga att för hvarje enskildt moment afväga det nödiga måttet af kraft betyder ofelbar säkerhet i alla de yttringar, vid hvilka ett för mycket eller för litet kan vara farligt. Därför äro knappast några varelser så behagfulla som alpdjuren, stengetterna och gazellerna t. ex., hvilka med risk för sitt lif måste ge ut det rätta måttet af kraft vid språng öfver branter och klippspetsar. Och därför har gracen gynnats af det naturliga urvalet öfverallt, där kampen för tillvaron i bokstaflig mening är en strid. Bland djur, som för öfrigt lefva under likartade förhållanden, finner man sålunda en större grace hos de arter, som lifnära sig med rof än hos de växt-

ätande. Bland människostammarna åter äro krigarfolken mest graciösa, de åkerbrukande och boskapsskötande minst. Ju mer åter den fysiska lifskampen öfvergår till andlig, desto mer förlorar kroppens behag sin praktiska betydelse. Så är det endast naturligt, att de primitiva och barbariska folken i regeln äro mer behagfulla i sitt uppträdande än de civiliserade. Gracen har visserligen icke helt försvunnit från det moderna kulturlifvet, men vi ha oftare tillfälle att beundra den i funktionerandet hos de redskap människan konstruerat, än i hennes egna rörelser. För hvar sinnrik mekanism som blifvit uppfunnen, har tafattheten och ovigheten blifvit mindre ödesdiger för dem som använda den. Vårt herravälde öfver naturen har ledt till att vi förlorat den smidighet, som naturen framtvingat hos mindre lyckliga människoraser. Och det är icke troligt att man skall förmå åstadkomma någon afgörande förändring af riktningen för släktets utveckling genom att i sport och lek söka återvända till primitivare rörelseformer. Vi få nöja oss med att söka rörelsernas skönhet hos våra farkoster, och formernas behag i våra ingeniörers konstruktioner; och vi få medlidsamt underlåta att fråga, huru vi själfva se ut.

Det kan emellertid invändas att en viss grace bör kunna åstadkommas genom medveten och afsiktlig sträfvan efter största möjliga lätthet, d. ä.

kraftbesparing i rörelser och ställningar. Om det äfven medgifves, säger man, att behagets naturliga förutsättningar upphört att göra sig gällande i de civiliserade nationernas lif, så kan väl denna egenskap frambringas som en konstprodukt. Huru mycket vi än i fysisk grace må stå efter vildarna och djuren, så böra väl vi, som framom dem äga insikt om rörelsernas mekaniska villkor, förmå utveckla åtminstone ett relativt behag. I själfva verket kan man ju äfven hos kulturmänniskor iakttaga ett större eller mindre behag, eller om man så vill säga det, en mindre eller större motsats till behaget. Och dessa gradationer kunna ingalunda i alla fall härledas från några olikheter i de yttre förhållandena. Det måste sålunda, förutom den grace som uppammats af det naturliga urvalet, finnas en grace, som har sin grund i varierande psykiska förutsättningar hos olika individer, eller hos samma individ under olika förhållanden. Hvad som hittills blifvit sagdt om de mekaniska villkoren för uppkomsten af behagfulla yttringar, bör därför kompletteras med en undersökning af dessa yttringars motsvarighet i det mänskliga själslifvet.

Det är närmast till hands att antaga, att det för uppkomsten af behagfulla yttringar icke behöfves något annat än ett uppöfvadt muskelsinne och en genom öfning utbildad förmåga att beräkna kraftansträngningarna. Den grace vi möta hos professionella danskonstnärer är ju ett resultat af ihärdig

skolning. Och medvetet arbete ligger det i regeln till grund för det behag som en kulturmänniska — till ersättning för sina bristande fysiska företräden — förmår inlägga i sin intellektuella verksamhets rörelseformer, i den konstnärliga framställningens lätthet och säkerhet t. ex., eller i smidigheten i en teoretisk bevisföring. Därför är det ej heller så förvånansvärdt att författare, som i sina undersökningar förbisett djurens och naturmänniskornas omedvetna behag, kunnat påstå att all grace är ett resultat af afsiktliga bemödanden. Hur många fakta man emellertid må kunna åberopa till stöd för en sådan uppfattning, så finns det andra sakförhållanden, som lika tydligt tala emot den. Redan språkbruket angifver ju, att behaget är något oefterhärmligt. Och erfarenheten visar alltför ofta, att det undflyr dem som söka det. Gracen är en lätthet, som förutsätter svåra mödor och oaflåtlig öfning, men som likväl icke kan ernås endast genom kalkyler, påpasslighet och sträfvan till största möjliga ekonomi i rörelserna. Den står, i enlighet med sitt begrepp, i strid med allt som påminner om ansträngning och den blir likväl i många fall möjliggjord endast genom upprepade ansträngningar. Så ledes man vid försöken att bestämma gracens förutsättningar från den ena motsägelsen till den andra. Och man kan icke gå vidare i sin undersökning, innan man fått ett svar på frågan om hvad det är för en egendomlig

krafternas besparing, som omedvetet utöfvas af djuren, barnen och vildarna, och som ofta visar sig så svår att tillämpa för varelser på ett högre utvecklingsstadium.

Det fullkomligaste exemplet på en naturlig grace finner man, som redan nämnts, hos de bergsdjur, hvilka med osviklig säkerhet röra sig öfver branter och klippspetsar. En så högt uppdrifven förmåga att för hvarje språng afmäta den nödiga kraftansträngningen torde icke ens vildfolken kunna uppnå. Men det förefaller å andra sidan, som om t. o. m. en kulturmänniska, under särskildt gynnsamma, eller rättare sagdt ogynnsamma förhållanden, förmådde tillägna sig ett herravälde öfver sin kropp, som är jämförligt med stengetternas. Det intrycket får man åtminstone af en anekdot, som förtäljes af den tyske psykologen G. H. Schneider, och som synes oss ge en rätt god belysning åt frågan om gracens psykiska förutsättningar.

Schneider hade, säger han, en gång under sina vandringar på Kreta blifvit öfverfallen af några beväpnade herdar, som förföljde honom öfver bergsklyftor och stenblock. »Från klippa till klippa sprang eller rättare störtade jag mig uti än korta, än långa, ofta ytterst farliga hopp, i dödsångest ned för branten och anlände välbärgad till närmaste by. Efteråt kunde jag endast förvåna mig öfver

min ofelbara säkerhet vid de raskt på hvarandra följande sprången från sten till sten. Det kunde ej bli fråga om någon öfverläggning; det blotta varseblifvandet af ett afstånd bestämde språngdriftens styrka och den däraf resulterande intensiteten af muskelsammandragningarna.»

Med ett exempel sådant som detta, till hvilket hvar och en ur sin egen erfarenhet torde finna någon motsvarighet, kan man anställa ett afgörande prof på tillämpligheten af de olika teorierna om gracen. De som påstå att allt behag öfverhufvud är ett resultat af medveten sträfvan måste, om de äro konsekventa, anse att den smidighet och säkerhet, af hvilken Schneider själf kände sig öfverraskad, berott på en under inflytande af häftig fruktan plötsligt stegrad intelligensverksamhet. Det finns väl ej heller något formellt hinder för att framställa en sådan förklaring. Men det förefaller oss uppenbart, och vi vädja i det afseendet med lugn till läsarens erfarenhet, att den naturliga förklaringen går i en motsatt riktning. Om vi, vid en tvingande nödvändighet och under inflytande af starka affekter, till vår egen förvåning förmå lösa praktiska rörelseproblem, som te sig fullkomligt olösliga vid lugn reflexion, så har detta sin grund i att den väljande och sökande intelligensverksamheten icke blifvit stegrad, utan tvärtom blifvit upphäfd. Tankarna stanna, men instinkten, som är öfverlämnad åt sig

själf, styr kroppen med osviklig säkerhet. Den äger intet val och ingen betänksamhet, och är därför aldrig tafatt. Det är den som ger ofelbarhet åt djurens och naturmänniskornas rörelser, och det är den som vid afgörande situationer kan rädda oss genom att för några ögonblick skjuta eftertanken åt sidan.

Med allt hvad förnuftet äger af frihet och möjlighet till val, blir det vid kritiska tillfällen en osäker ledare. Icke blott vid fråga om enkla kroppsrörelser, utan äfven vid allmänt praktiska, och t. o. m. vid etiska svårigheter gäller det ofta att öfverlämna sig åt instinktens skenbart blinda, men fasta styre. Befrielse från öfverhängande faror, och lösning af brydsamma svårigheter framstår för oss som något hemlighetsfullt, just därför att utgången vunnits då vår medvetna förståndsverksamhet för en tid varit så att säga suspenderad. Och en viss mystik ligger det äfven öfver den framgång, som ödets gunstlingar ofta tillvinna sig, som det synes utan någon slags ansträngning. Starka personligheter äro, som kändt, i regeln fatalister, och detta beror väl på att de vänjt sig att inför farorna låta den dunkla lifsprincipen bli rådande. För dem som själfva misslyckats i sina sträfvanden, kan det sålunda vara till en liten tröst att notera med huru litet förnuft lifvets stora segrar bli vunna. Det är måhända en alltför paradoxal öfverdrift i George Bernhard Shaws påstående

att framstående härförare och stora finansmän i regeln vore klent begåfvade. Men om man vänder om tesen, så får man en sats, som åtminstone äger partiell sanning. Ty det kan ju ofta iakttagas att högt begåfvade män lida bedröfliga nederlag endast för att de i sin strategi eller i sina spekulationer låtit sig förvillas af förnuftets tvekande och trefvande resonemang, i stället för att lydigt följa ledningen af den instinkt, hvilken verkar som ett slags högre förnuft.

Det förefaller måhända, som om detta slags hänvisningar till erfarenheter från det alldagliga lifvet hade intet att göra med de estetiska företeelserna som sådana. Men om man ser till grunden, visar det sig att man med en helt naturlig öfvergång ledes från det praktiska till det estetiska lifsområdet. Det är icke något missbruk af språket, om man säger att det är ett slags *grace* som gör det möjligt för några människor att lyckas i deras förehafvanden, och en motsats till gracen som gör att andra, hvilka vore förtjänta af ett bättre öde, städse förföljas af motgångar. I lifvet, liksom i konsten, gäller det framför allt att instinktivt och utan tvekan kunna intaga de rätta ställningarna och afmäta de riktiga måtten af kraftansträngning. Och lifvet lär oss i detta afseende att förstå konstens kraf. Så kan man, som ett resultat af de iakttagelser, till hvilka redan hvardagserfarenheten erbjuder talrika tillfällen, fast-

ställa att behagets viktigaste förutsättning är frånvaron af medvetenhet. Ju mer instinkten leder en rörelse, desto mer närmar den sig det behagfulla; ju mer åter förnuft och medveten uppmärksamhet leder den, desto större blir risken för att det i densamma skall insmyga sig någonting, som förråder ansträngning och som därför gör rörelsen ograciös.

Inför man orden »instinkt» i stället för »sinnlighet», och »förnuft» i stället för »idé», kan man sålunda till en viss grad förena sig om de Hegelianska filosofernas uppfattning om behaget såsom en estetisk modifikation, i hvilken sinnligheten gentemot idén okränkt bibehåller sin tillvaro.

Det är emellertid nödvändigt att lägga vikt vid inskränkningen *till en viss grad.* Man får nämligen icke tro att behagets område innefattade endast sådana yttringar, som frambringas med hjälp af de ursprungliga instinkterna — hvilka ju, i motsats till förnufthandlingarna, på sätt och vis kunna betraktas som hörande till »sinnlighetens» område. Vi iakttaga visserligen oftast den fullkomliga gracen i samband med lugna, naturliga rörelser, sådana som ett barns springande och ett djurs lekande. Men detta förhållande bör icke göra oss blinda för att det äfven finnes en förvärfvad grace. Det är, som tidigare framhållits, obestridligen riktigt att behaget kan befrämjas genom öfning. Om man det oaktadt nödgas tillbakavisa läran om att denna egen-

skap endast vore en konstprodukt, så beror det på att öfning ensam för sig aldrig kan leda till fullkomlig frihet och lätthet. För att behag skall uppstå, fordras det att elementen af ansträngning och medvetenhet helt bli upphäfda. Och ett sådant resultat vinnes, som bekant, när öfningen nått sitt slutmål. Med mycken möda och upprepad eftertanke kan man komma därhän, att mödan och eftertanken bli öfverflödiga. Så kan en konstnär lära sig behärska sin teknik lika säkert, som vi behärska våra instinktiva rörelser. Men äfven i detta fall framträder det fullkomliga, äkta behaget först då konstnären glömmer att tänka på tekniken och öfverlämnar sig åt den instinktmässiga färdighet han med sin skolning förvärfvat sig. Alstrandet, och t. o. m. det teoretiska tänkandet, försiggår med största möjliga säkerhet och lätthet, d. ä. med grace, då uppmärksamheten ej mera under sökande och väljande behöfver fästa sig vid alla enskilda moment i verksamheten — ehuru vid dessa psykiska aktiviteter förnuftet icke, som vid enkla kroppsrörelser, ersättes af en instinktiv automatism, utan af den omedvetenhet eller öfvermedvetenhet, som betecknas med namnen inspiration och intuition.

Om den uppfattning här framställts är riktig, så böra de psykiska inflytanden, som för en tid upphäfva medvetenheten, förläna en relativ grace åt uppträdandet. Denna förutsättning blir äfven be-

kräftad, om man undersöker de slags yttringar, i samband med hvilka vi möta behaget. Gracens motsats, tafattheten och klumpigheten, är ju ofta betingad af att man alltför mycket besväras af tanken på sig själf; och tafattheten tilltager, som bekant, ju mer man fäster sin uppmärksamhet vid sin egen person. Det ligger visserligen ett stort mått orättvisa i Dr Johnsons paradoxala påstående att människor, som äro besvärade i sitt uppträdande, ha en alltför hög föreställning om sin egen betydelse. Men det var en riktig tanke Gambetta gaf uttryck åt då han rådde uppskrämda talare att väl göra sig reda för huru litet det i stort sedt betyder, om man gör ett mer eller mindre fördelaktigt intryck på sina åhörare. Den större eller mindre frihet och lätthet, enhvar har att förfoga öfver, framträder mest ohindrad då man glömmer att tänka på sig själf. Att helt låta sig upptagas af sitt ämne eller sin roll, är därför det enda medlet att öfvervinna de bekymmer, som åtfölja offentligt uppträdande. Det är hvad Nietzsche har uttryckt med sin aforism: »Wer immer tief beschäftigt ist, ist über alle Verlegenheit hinaus.»

En stark känsla, som upptager medvetandet och förlamar uppmärksamheten för det egna jaget, kan därmed äfven befrämja uppkomsten af den omedelbara gracen. Att t. ex. fruktan icke blott, som i det af Schneider åberopade exemplet, förmår

ge automatisk säkerhet åt kroppsrörelserna, utan äfven till en viss grad kan meddela frihet åt de psykiska funktionerna, intygas af skådespelarnes och talarnes samstämmiga erfarenheter om det förmånliga i en liten rampfeber. Å andra sidan ådagalägger erfarenheten jämväl, att en alltför högt stegrad rädsla kväfver rörelsefriheten. Olusten, som till sitt väsen är funktionshämmande, försvårar de aktiva yttringarna och gör dem sålunda disgraciösa. Lusten däremot har lätthet till förutsättning och följd, och dess uttryck är därför behagfullt. Under dess inflytande försiggår hvarje verksamhet med frihet; man vågar mer än eljes, och man tvekar icke vid någon rörelse. Därför innebär hvarje djup lust en viss omedvetenhet. En klumpig varelse blottställer sig i glädje mer än eljes, men hon presterar likväl all den grace hon är förmögen af. Hos en behagfull varelse åter uppenbarar sig gracen aldrig med en större tjuskraft, än då hon behärskas af en glädtig sinnesstämning. Lek och dans äro behagets förnämsta yttringsformer. Det ligger sålunda en riktig tanke till grund för att grekerna gåfvo den äldsta af gracerna namnet Eufrosyne, den gladhjärtade — ehuru det, psykologiskt sedt, vore ännu riktigare att säga, att glädjen är alla gracers moder.

Om en glädje stegras till abnorm styrka, blir emellertid dess uttryck ofta ograciöst. Men detta förhållande har sin psykologiska motsvarighet i att

sinnesrörelsen bemängts med olust, ty alla känslotillstånd förlora sin rena lustkaraktär, så snart de nått sitt öfvermått. Behaget undflyr all våldsam glädje. Därför voro, enligt grekernas uppfattning, grace och måtta oupplösligt förenade med hvarann. Vid gästabuden, heter det, tömde man den första bägaren till gracernas ära, för att af dem lära sig behärskning i njutningen.

På samma sätt som behaget gynnar måttan, så gynnar det än mer oskulden, hvars glädje icke grumlas af något begär. När människor drömma om den högsta lust, som utan att någonsin bli mättad städse är tacksam och tillfredsställd, så förknippa de detta ideal med föreställningarna om en fullkomlig grace. Den »himmelska» salighet, som kyrkomålarne framställt på sina taflor, ha de försökt uttrycka med ett »himmelskt» behag. Och det kan frågas, om behagets fulländning någonsin blifvit bättre åskådliggjordt, än i den oskyldige Fra Angelicos bilder af dansande och sjungande änglar.

En sådan idealisk grace möter man icke i verkligheten, därför att lifvet icke erbjuder några förutsättningar för dess uppkomst. Men en tillnärmelse till den kan man i alla fall iakttaga i uttrycksrörelserna för de känslotillstånd, som karaktäriseras af en begärlös, fri och säker glädje. Maktkänslan är graciös i sina yttringar, liksom gracen

öfverhufvudtaget är en arfsrätt för de härskande klasserna. Godheten, som begär intet för sig själf, men gladt bjuder andra af sitt öfverflöd, åtföljes i alla sina välvilliga gärningar af behaget. Och af alla människans åtbörder finns det ingen, som i behag kan jämföras med frikostighetens kungliga gest. Öfverallt, där en ostörd glädje leder till glömska af det egna jaget och de egna intressena, där äro behagets moraliska förutsättningar förhanden.

Intresselösheten är emellertid, som tidigare framhållits, särskildt utmärkande för de estetiska känslorna. Sålunda är det endast naturligt, att själstillstånd, som gjorts till föremål för estetisk betraktelse och uttryckts i en konstnärlig form, därmed ha vunnit större möjligheter för att yttra sig graciöst. I en verklig strid t. ex. kan det inläggas mycken grace, ty gracen är ju en förmånlig egenskap för krigare. Men om striden är fingerad, så fogas det ett nytt behag till skådespelet, därför att hat och hot nu äro endast lek, och lidelsen aldrig får tillfälle att störa rörelsernas grace. Och om slutligen krigshärmningen utföres till ett musikaliskt ackompanjemang, så vinna rörelserna, under taktens inflytande, den automatiska lätthet och den fullkomliga säkerhet, som äro de viktigaste af gracens mekaniska kännetecken.

Konstformen, som ger harmoni åt den uttryckta

känslan, kan sålunda samtidigt förläna frihet åt uttrycksrörelserna. En dylik inverkan framträder tydligast i dansen, men den kan äfven iakttagas i poesin. Versmåttet tvingar tankarna och orden att röra sig i en gifven takt, och den regelbundenhet, som sålunda uppstår kan — där ett högt utveckladt takt- och formsinne förefinnes — rent af underlätta ansträngningen. Den upphäfver allt treffvande och val, och gör yttringsformen lätt och säker, d. v. s. graciös. Tvånget har verkat frihet, och friheten uppenbarar sig i det behag, med hvilket den underordnar sig tvånget. En sådan förnimmelse är det, som ger charm åt den poetiska diktionen i en fulländad verskonst, och denna charm saknar man, i förbigående sagdt, i de fullkomligt fria metrarna. Vi igenkänna gracen, då vi höra

En sång, som växer vild, men likväl ansad,
Bär konstens regel, men försmår dess tvång,
Till hälften medvetslös, till hälften sansad.

Behaget, i detta begrepps estetiska mening, är sålunda, för att sammanfatta de föregående bestämningarna, någonting som rätt mycket skiljer sig från hvad man i dagligt tal kallar behag. Det är en egenskap, som icke har framgått ur någon drift att tjusa, ehuru den, på grund af sin natur, är lättare uppfattad och mer intagande än någon annan af de estetiska kvaliteterna. Det är icke en

produkt af konst, och det kan aldrig ernås endast genom konst. Hvarhelst behaget är förhärskande, påminnes man om natur, omedelbarhet och naivitet. Då emellertid det estetiska lifvet lika litet som det etiska någonsin är fulländadt, utan att till en viss grad vara och verka som omedelbar natur, så ingår det i alla fullkomliga lifsyttringar, liksom i all fullkomlig konst, ett element af behag. Men det är å andra sidan tydligt, att det i all konstutveckling, liksom i all praktisk etik, inträder ett moment, då det bindande elementet — vare sig detta är en estetisk form eller en moralisk lag — omöjliggör den fria omedelbarheten. Vid detta moment öfvergår behaget till *värdighet*.

Begreppet värdighet användes, ännu oftare än begreppet behag, i det hvardagliga språket i en annan mening än i estetiken. Hvad man vanligen omtalar under detta namn är en yttringsform, hvars psykiska motsvarighet kontrasterar mot de själstillstånd, hvilka åtfölja de graciösa rörelserna. Om det hos en behagfull människa finnes en viss omedvetenhet, en glömska af sig själf, och därför äfven en viss anspråkslöshet, så är den värdige medveten om sin betydelse. Han är en man som, för att använda ett utsökt uttryck, förstår att »respektera sig själf» och som bemödar sig om att meddela denna respekt åt andra. Han begagnar sig för

detta ändamål af ett uppträdande, som ängsligt är beräknadt för att så mycket som möjligt förebygga hvarje blottställande af hans eget väsende: Den graciöse yppar sig i omedelbar tillit, men den »värdige» söker dölja sig. Och hos hvar och en som »respekterar sig själf» finnes det något att dölja. Det hade La Rochefoucauld insett, då han nedskref sin maxim: »La gravité est un mystère du corps inventé pour cacher les défauts de l'esprit.» Och det hade än bättre insetts af Lafontaine, när han i sina skildringar från djurens hof och stad lät värdigheten representeras af den högtidliga åsnan, som är genomträngd af medvetande om sig själf och vördnad för sig själf.

Det behöfver ej framhållas, att en »värdighet» af denna art icke äger någon betydelse som en särskild estetisk kategori. Den *Würde*, som Schiller behandlat i sin ryktbara afhandling, står i intet afseende i motsatsförhållande till behaget, utan är samordnad med detsamma. Värdigheten, i ordets estetiska mening, är en strängare grace, d. v. s. den väcker hos oss ett intryck af frihet och regel, i hvilket vi förnimma regeln som det förhärskande elementet, men i hvilket intryck friheten likväl gör sig gällande trots regeln. Värdigheten kan framträda under tryckta förhållanden, och under olust och sorg. Om gracen representerar det naiva, sinnliga och omedelbara, så representerar värdigheten

det förnuftsmässiga och medvetna. Om gracen är lätt och smickrande, så är värdigheten fast, oåtkomlig och sluten. Om gracen är barnens och naturmänniskans uttrycksform, så är värdigheten den vuxne och erfarne människans prerogativ. Och om gracen blomstrar i idylliska, oskyldiga förhållanden, så alstras värdigheten öfverallt där moral eller religion med kräfvande anspråk gifva allvar åt människornas lif. I konsten, slutligen, framträder värdigheten öfverallt där det tekniska förfaringssättet med stränga stilregler lagt band på uttrycket. Det är en särskild art af skönhet, man möter i den värdiga alstringen. Men icke desto mindre är värdigheten aldrig fulländad, om den icke bevarar det väsentliga af de egenskaper, hvilka under friare betingelser yttra sig som behag. Det ena begreppet går öfver i det andra, utan att helt förlora sin utmärkande karaktär.

Denna öfvergång kan symboliskt åskådliggöras med ett exempel från de enkla ornamentens utveckling. Bland alla tecknade mönster finns det intet, som vore mer graciöst än vågornamentet, *kyma*'n, hvilket ger en grafiskt förenklad bild af böljornas skvalpande mot en strand. Detta ornament är fritt, därför att intet hinder har stört penselns eller ritstiftets rörelser. Men om dess linjer anbringas i väfnad eller flätning, så bindes kompositionen af den textila teknikens tvång. Bågarna bli vinklar, de

böjda linjerna bli räta, och *kyma'n* går öfver till *mäander*, det värdiga ornamentet framom alla andra, som är graciöst och majestätiskt på en gång. Böljegången är den samma som förr, men den är icke mera lekande lätt, utan sträng, mäktig och allvarsam. Det är som om man i denna förvandling skulle se, huru den ostörda barnaglädjens behag under lifvets hårda och bindande kraf blir en fast och säker värdighet.

ÅTTONDE KAPITLET.

DET SUBLIMA.

Det finns kanhända mången läsare som förvånat sig öfver att värdigheten i det föregående blifvit behandlad i omedelbart samband med behaget. Dessa två begrepp ha visserligen i det allmänna medvetandet stått förknippade vid hvarann ända sen dess Schiller offentliggjorde sin afhandling *Über Anmuth und Würde.* Men den estetiska forskningen har icke låtit sig bindas af den uppfattning som framträdde i Schillers alltför litet vetenskapliga, om också vältaliga, bevisföring. Vid klassificerandet af de estetiska kategorierna ha därför många författare af de värdiga intrycken bildat en grupp för sig, hvilken skilts från de behagfulla intrycken. Behaget åter har ofta sammanförts med det sköna, medan däremot värdigheten erhållit sin plats i kapitlen om det sublima.

För den som öfverhufvud fäster någon vikt vid de estetiska begreppsutredningarna, kan det icke vara

likgiltigt hvilken af dessa indelningsgrunder man väljer att tillämpa. Såsom det framhållits i begynnelsen af senaste kapitel, har det ingalunda berott på något godtycke, att de där behandlade kategorierna anknutits vid det idealestetiska. Det råder enligt vår mening ett samband mellan det sköna i ordets inskränkta mening och det behagfulla och värdiga. Och det råder jämväl en inbördes frändskap mellan de två sistnämnda kategorierna, huru mycket det än må vara som skiljer ett värdigt intryck från ett graciöst. Däremot synes det oss icke möjligt att förknippa värdigheten med det sublima. Det finns visserligen icke något sublimt intryck, som ej samtidigt ägde en viss värdighet. Men medan man kan säga att det i all verklig värdighet ingår ett doldt behag, så finnes det många värdiga intryck, som icke äro sublima. Med andra ord sagdt: den estetiska uppenbarelseform, som i detta kapitel skall bli föremål för undersökning, äger några nya och karakteristiska egenskaper, hvilka icke kunna iakttagas i de tidigare behandlade kategorierna. Genom att framställa värdigheten som en underafdelning af det sublima, kan man lätt förlora ur sikte dessa egenskaper. Och man riskerar därtill att förväxla intrycket af något skönt, eller idealestetiskt, med de sublima intrycken.

Det är emellertid tydligt nog, att de författare som begagnat sig af en dylik, enligt vår mening

olämplig klassifikation, från sin synpunkt sedt kunna anföra fullgoda skäl för densamma. Faran för förväxling har icke ägt någon stor betydelse för dem, därför att de uppenbarligen icke ansett det föreligga någon afgörande väsensolikhet mellan det idealestetiska — jämte det behagfulla och värdiga — å den ena sidan, och det sublima å den andra. Deras definitioner på det sublima afvika i själfva verket från dem man anträffar hos författare, hvilka tillämpat en annan ordningsföljd vid behandlingen af de särskilda kategorierna. Den redaktionella frågan upplöser sig sålunda vid närmare granskning i en fråga om den innebörd, man vill inlägga i begreppet det sublima.

Det säges möjligen, att allt detta sist och slutligen icke är något annat än en fråga om ord. Om en författare i god tid underrättar sina läsare om den betydelse i hvilken han ärnar använda sina beteckningar, så har han väl rätt att begagna sig af termerna så som det synes honom lämpligast. Ett dylikt argument kan obestridligen anföras, då det är fråga om ting, med afseende å hvilka språkbruket saknar bindande häfd eller logiskt berättigande. Så är det emellertid, enligt vår uppfattning, icke fallet med det sublima. Denna beteckning har af flertalet estetiska författare användts i en bestämd mening. Och de intryck som blifvit karaktäriserade genom den, visa sig vid psykologisk granskning bilda en

grupp för sig, som med en utpräglad egenart skiljer sig från alla öfriga grupper af estetiska intryck. Därför leder det icke blott till en olämplig förvirring i terminologin, utan till en rent saklig konfusion, om man i sin behandling sammanför det sublima med någon annan af de estetiska kategorierna. Detta skall, hoppas vi, bevisas af den öfversikt af det sublimas estetik, som meddelas i det följande.

Det sublima, i den vidsträckta mening med hvilken begreppet användes i modern litteratur, har först sedan medlet af det 18:de seklet begynt sysselsätta de estetiska forskarnes uppmärksamhet. Själfva beteckningen sublim, eller upphöjd, användes däremot redan i den grekiska litteraturen. Detta namn förekommer t. o. m. i själfva titeln till en ryktbar liten afhandling af okänd författare, περὶ ὕψους, hvilken stammar från tiden kort efter kejsar Augustus' regering och hvilken länge, ehuru utan tillräckliga skäl, tillskrifvits Cassius Longinus, drottning Zenobias sekreterare. Denna afhandling öfversattes år 1674 till franskan af Boileau, och den har i sin franska dräkt utöfvat ett rätt betydande inflytande på det klassiska stilidealets gestaltning. Hos »Longinus» fann man nämligen ett framhållande af de stränga och enkla stilprinciper, dem de ledande smakdomarne under det stora seklet tillämpade i sin kritik. Den gamla grekiska afhandlingen erbjöd därför Boileau

många argument, som med förmån kunde användas i hans strid mot den svulstiga, pretiösa och burleska litteraturen. Huru viktig denna skrift emellertid varit för den litterära utvecklingen, så har den icke spelat någon märklig roll i den allmänt estetiska teorins historia. Den okände författaren sysselsätter sig nämligen icke med det sublimas förhållande till de öfriga estetiska kategorierna, och hans reflexioner hänföra sig uteslutande till det sublima i vältaligheten och poesin.

Helt annat är förhållandet med en liten skrift, *An Essay on the Sublime and Beautiful,* hvilken år 1756 utgafs af den sedermera i Englands historia så ryktbare statsmannen Edmund Burke. Såsom redan titeln angifver, behandlas här det sublima som något särskildt från skönheten. Burke har emellertid icke nöjt sig med att markera olikheten mellan dessa två begrepp, utan han ställer dem rent af i kontrast mot hvarandra. Detta kontrastförhållande åter betingas enligt hans mening af en motsats mellan de själstillstånd, dem de sköna och de sublima intrycken framkalla hos åskådaren. Skönhetsnjutningen, säger han, grundar sig städse på en känsla af lust; det sublima däremot grundar sig på en olustkänsla. Medan det vackra uppfattas med lätthet och väcker klara föreställningar om sitt väsende, så framkallar det sublima hos oss ett tillstånd, vid hvilket vi ej förmå resonera öfver intrycket. Alla själsrörelser

hämmas, och sinnet fylles af en bestörtning, i hvilken det ingår ett element af skräck. »Allt som på något sätt är ägnadt att väcka föreställningar om smärta och fara, d. v. s. allt som på något sätt i sig självt är fruktansvärdt, eller är förknippadt med några fruktansvärda ting, eller verkar på samma sätt som de, är en källa för det sublima.» Och icke nog härmed, Burke säger t. o. m. att »skräcken, öppet eller fördoldt, är det rådande elementet vid alla sublima intryck». Detta påstående söker Burke bevisa med en mängd exempel från konstens, naturens och lifvets områden. Han hänvisar till språkbruket, som i de flesta tungomål karaktäriserar de sublima tingen och företeelserna med attribut, hvilka angifva deras skrämmande karaktär, sådana som »förskräckligt» eller »förfärligt» stort o. s. v. Han åberopar — liksom för öfrigt Addison redan år 1712 hade gjort det i en af sina estetiska uppsatser i *The Spectator* (N:o 489) — intrycket af hafvet som exempel på intryck, hvilka äro imponerande just därför att de fylla sinnet med fruktan. Och han anför, antagligen i detta afseende vägledd af Addison, enskilda partier ur Miltons diktning som bevis på att en viss dunkelhet i formen är förmånlig för åstadkommande af det skräckblandade intryck, som den sublima poesin väcker hos sina läsare. Hade »Longinus'» afhandling blifvit använd som ett vapen i klassicismens strid mot den förklassiska litteraturen, är så-

lunda Burkes essay ett inlägg i den strid, genom hvilken man sökte bringa Milton och Shakespeare — hvilka ju skulle komma att bli läromästarne för den romantiska skolan — till deras rätt gentemot de klassiska författarne.

Det är emellertid icke de litterära omdömena, som ge den engelska studien dess förnämsta betydelse. Hvad Burke framför allt vinnlagt sig om, är den psykologiska bevisföringen. Därför har han grundat hela sin estetiska undersökning på en noggrant genomförd teori om förhållandet mellan lust, smärta och välbehag. Och det är detta sistnämnda begrepp, *the delight*, som förhjälper honom till en förklaring på det skenbart obegripliga i att de sublima intrycken, hvilka ju enligt hans mening åtföljas af olustförnimmelser, icke blott icke bli undflydda, utan ofta äro eftersökta, och t. o. m. med afsikt framkallas i diktning och konst. »The delight», säger Burke, är en förnimmelse som uppstår då vi befrias från smärta och fara. Denna förnimmelse får under inga villkor förväxlas med lusten. Men den kan, liksom denna, vara välkommen för oss, om den med all sin åtföljande fruktan och oro afbryter en ledsam overksamhet. Detta är fallet då den i de sublima intrycken uppträder som en »behaglig fasa, ett lugn som är försatt med skräck». Det är sålunda ett slags känslornas och sinnesrörelsernas gymnastik som enligt Burke åstadkommes af det sublima. Det

framgår äfven af hans utläggningar att han anser en dylik gymnastik vara synnerligen nyttig för själslifvets hälsovård.

Burkes psykologiska teori, som erbjuder ett visst intresse på grund af den klara och liffulla form, i hvilken den framställes, och de sinnrika observationer med hvilka den illustreras, var emellertid alltför dilettantisk för att kunna öfva något omedelbart inflytande på den estetiska forskningens utveckling. Medelbart har den däremot ägt en stor betydelse, därför att den påverkat Kant, som ju öfverhufvudtaget hämtat många ingifvelser för sitt tänkande från engelska filosofer. Äfven enligt Kants teori ingår det i intrycket af det sublima ett element af fruktan. Men Kant har vida bättre än Burke förmått förklara, hvad det är som gör detta sublima till en hög estetisk njutning. Han särskiljer nämligen tvenne olika moment i intrycket. Medan Addison och Burke talat om huru åsynen af ett stormigt haf hos oss väcker en »behaglig skräck», så framhåller Kant att vi inför de sublima tingen och företeelserna *först* känna oss betryckta af hvad vi med våra sinnen åskåda, men *därpå* hämta en upplyftande känsla ur medvetandet om att vårt förnuft förmår bilda sig föreställningar om ännu mäktigare ting eller företeelser. Det sublima, säger han, är ett intryck af något som är alltför stort — vare sig i utsträckning eller i kraft — för att våra sinnen utan beklämning skulle

förmå mottaga det; men genom förnuftsmässig betraktelse förmå vi höja oss öfver detta alltför stora. Och det är en sådan strid mot ett öfvermäktigt intryck, och en sådan slutlig seger öfver intryckets öfvermakt, som enligt Kant karaktäriserar vårt förhållande till det sublima. I likhet med Burke särskiljer äfven Kant det sublima från det sköna som någonting formlöst, någonting dunkelt, och någonting som icke fullt kan uttryckas i en begränsad och tydlig bild.

Detta element af gränslöshet och outtömlighet, eller för att begagna det filosofiska uttrycket, af oändlighet, accentueras allt mer och mer af de spekulativa tyska filosofer, som efter Kant ha försökt definiera det sublima. Enligt Schiller äro sålunda de föremål upphöjda, vid hvilkas betraktande vi känna oss själfva förvandlade till oändliga storheter. För Schelling är det sublima en »det oändligas innebildning i det ändliga». Hegel åter ser i denna skönhetskategori ett »idéns försök att uttrycka all sin oändlighet», d. v. s. att i fenomenvärlden finna något föremål, som kunde visa sig relativt lämpligt för ett sådant uttryck. Vischer slutligen förklarar det sublima som den form af det sköna, i hvilken idén står i ett negativt, stridande förhållande till det verkliga, d. v. s. icke sammansmälter med detta som i »det enkelt sköna», utan växer utöfver det. »Genom att sålunda skjuta öfver den sinnliga bildens gräns,

synes idén återvända till sin rena allmänlighet, så att icke blott denna enskilda bild, utan öfverhufvud allt enskildt försvinner som något intigt. Men idén existerar blott i det enskilda, och i allt skönt måste den framstå som fulländad i ett enskildt; därför är i det sublima ett enskildt tänkt på engång som en väsentlig uppenbarelse af idén och dock som försvinnande inför idéns allmänlighet. Detta är en motsägelse, och denna motsägelse är det sublima».

Vischers definition ger ett rätt lifligt intryck af den alltbehärskande dualistiska uppfattning, som gjort den äldre tyska estetiken till ett slags hjältedikt om de olika skedena i idéns strid med verklighet. Vi förmå icke hämta någon omedelbar hjälp från dessa konstruktioner, som blifvit främmande för vårt åskådningssätt. Men vi kunna, som tidigare antydts, vänta att de gamla teorierna dock lära oss något om de psykiska data, som legat till grund för spekulationen. Äfven de mest metafysiska tankebyggnader kunna ju ej ha blifvit grundade på blotta fiktioner; sist och slutligen måste det ha varit några erfarenheter i deras eget estetiska lif, som Hegel och Vischer känt behof att förklara med sina svårbegripliga utredningar. Och för dessa erfarenheter böra vi finna någon motsvarighet i vårt lif. Vi förstå icke striden mellan idé och fenomen, men vi förstå att det i det estetiska lifvet är fråga om en strid, i hvilken vi själfva äro invecklade. Det ideal-

estetiska ägde, så funno vi, sin betydelse i det att det för oss upphäfde allt medvetande om den disharmoni, i hvilken vi lefva; det stod för oss som en dröm om jämvikt, stillhet och fred. Hvad spekulationen hade uttalat i halft metafysiska termer, kunde vi förstå i termer som hänförde sig till vårt eget tillvarelsesätt. Är det då icke troligt att vi skola igenkänna något, om vi utföra en likartad substitution i definitionerna på det sublima; d. v. s. om vi sätta vårt eget jag i stället för begreppet det enskilda, och sätta all-naturen eller all-lifvet i stället för idén? Äfven i ett sådant fall operera vi med ofattbara storheter, ty hvem förstår hvad naturen eller lifvet är, och hvem vet hvad vi själfva äro? Men vi känna åtminstone dessa data på ett helt annat sätt än vi känna idéns förhållande till fenomenen. En motsägelse, ett negativt, stridande förhållande mellan ett stort och ett litet, ett »enskildt» som försvinner till intighet, och en »innebildning» af något oändligt i ett ändligt, allt detta, eller åtminstone något analogt med det ha vi själfva erfarit, då vi varit ställda inför något upphöjdt i naturen eller lifvet. Därför synes det, som om vi mötte något bekant och upplefvadt, om vi söka förklara njutningen af det sublima som ett moment i vår, och i vårt släktes, strid mot allt som med sin storhet hotar vår tillvaro.

Har man emellertid företagit en sådan omtolkning af de filosofiska definitionerna, så återstår det

ingen anledning att söka förklaringen på det sublima i några uppkonstruerade begreppskonflikter. Hvad man har att fästa uppmärksamheten vid är de själsliga intryck, som åstadkommas af upphöjda ting och företeelser. Vid detta psykologiska studium åter kunna de gamla empiriska estetikerna bjuda en värdefull ledning. Burke var visserligen en klen dialektiker, men han var i stället en god iakttagare. Och han hade gjort en rätt märklig observation, när han sade att det ingick ett slags fruktan i all förnimmelse af något sublimt. Denna iakttagelse ligger, synes det, outtalad till grund för många af de rent filosofiska teorierna. De äldre spekulativa estetikerna ha äfven i regeln, när de från sin begreppsdialektik sänkt sig till att behandla den estetiska uppenbarelseformens psykologiska betydelse, anslutit sig till Burkes uppfattning, med de modifikationer af densamma som åvägabragts af Kant. Tror man öfverhufvud på sannolikheten af att det är något riktigt, som ligger till grund för de gemensamma elementen i för öfrigt olikartade definitioner, bör man sålunda fästa en synnerlig vikt vid läran om det sublimas samband med fruktan.

Just med afseende å denna lära ha emellertid några moderna författare afbrutit kontinuiteten i det estetiska tänkandet. I sin *Vorschule der Aesthetik* har Fechner kategoriskt bestridt, att det i alla sublima intryck skulle ingå någon ens öfvergående förnim-

melse af fruktan, eller öfverhufvud af olust. Och Johannes Volkelt förklarar i sitt stora verk, *System der Aesthetik,* med en viss öfverlägsenhet, att »läran om olusten som en utgångspunkt, och en grundval, för känslan af det sublima rent af hör till estetikens fabler». Enligt hans mening blir denna estetiska kategori tillräckligt definierad, om man säger att de sublima intrycken karaktäriseras af en stegring af vår självkänsla. Denna självkänslans stegring kunde visserligen inträda som reaktion mot en tidigare olustförnimmelse, men ett sådant förstadium läte sig icke, det framhåller Volkelt uttryckligen, iakttagas vid alla sublima intryck, och det vore därför på intet sätt utmärkande för den ifrågavarande stämningstypen.

Huru litet man än, a priori, må vara benägen att antaga, det en ren fabel kunnat vilseleda en mängd författare, som i sina undersökningar utgått från de mest olikartade förutsättningar, så tvingas man likväl af Fechners och Volkelts kritik till en förnyad, noggrann granskning af de Burke-Kantska lärorna. Det bör visserligen icke döljas att de tyska författarnes invändningar enligt vår mening i hufvudsak äro oberättigade. Men det riktiga i den äldre uppfattningen kan ej framträda med full tydlighet, om man icke upptager till bemötande alla de anmärkningar som gjorts, eller kunna göras mot densamma. Och det är ju möjligt att man, genom att modifiera den gamla läran i de oväsentliga punkter, med afseende

å hvilka en kritik är befogad, kan nå fram till en förklaring som bättre än de ensidigt empiriska och de ensidigt dialektiska teorierna stämmer öfverens med ett modernt åskådningssätt.

Det som i Burkes teori i främsta rummet är blottställdt för invändningar är det sätt, på hvilket njutningen af det sublima blifvit förklarad. Det är visserligen riktigt att en sinnesrörelse sådan som fruktan kan bli uppsökt och med afsikt framkallad därför att den, i sina lindrigare och ofarliga former, bjuder en viss eggelse åt lifsförnimmelsen. Men man löser icke det sublimas problem med att hänvisa till ett behof af excitation, hvilket låter sig tillfredsställas med så litet sublima, för att icke säga så litet estetiska medel, som de hvilka användas t. ex. i skräck- och spöklitteraturen. Ett enbart upprörande och hetsande intryck kan aldrig verka sublimt. Därför betecknade det ett märkligt framsteg att Kant i sin teori å ena sidan med ännu större eftertryck än Burke framhöll storheten i det sublima, och å andra sidan förklarade lustmomentet vid de sublima intrycken som en följd af mottagarens reaktion mot det skrämmande eller betryckande i denna storhet. Det enda man icke kan förena sig om i Kants teori är den alltför förnuftsmässiga tolkningen af den estetiska förnimmelsen. Vi kunna icke tro att det vore något resonemang öfver vår förmåga att bilda föreställningar om allt större och större utsträckning

eller kraft, som låge till grund för den lust det upphöjda väcker. Om också ett sådant sätt att mottaga intrycken måhända varit naturligt för en man som Kant, så förhålla sig andra, hvilka icke ha en så filosofisk läggning, mer omedelbart till de estetiska förnimmelserna; och äfven för dem existerar det sublima. Det måste därför finnas något reaktionssätt som, utan hjälp af några reflexioner, omedelbart låter oss afvinna en lustförnimmelse ur de upphöjda intrycken.

Ett sådant reaktionssätt åter har upprepade gånger blifvit omtaladt i de föregående kapitlen. Den sympatiska rapport eller — om man vill begagna de moderna tyska estetikernas uttryck — den »Einfühlung», genom hvilken åskådaren i det estetiska betraktandet införlifvar sig med det åskådade, den måste ju äfven göra sig gällande inför det sublima. Om också det alltför stora hotar oss, så förmå vi i alla fall öfvervinna vår fruktan i den fria och rena estetiska kontemplationen. Men vid denna kontemplation mäta vi icke, som Kant säger det, vår sinnliga åskådning med våra förnuftsidéer, utan vi uppgå i de åskådade tingen och företeelserna. Det stora lyfter oss upp till sig och ger oss, i den estetiska illusionen, ett lån af sin egen storhet. Vi förnimma det som om det hos oss själfva fanns någonting, som stämde öfverens med det sublima. Och sålunda kan det t. o. m. hända, att den beklämmande olust-

förnimmelsen efterträdes af en »stegrad självkänsla». Denna känsla kan vara omotiverad och farlig om man, som grodan gentemot tjuren, glömmer sin egen litenhet i förhållande till det stora intrycket. Men den kan vara berättigad, om öfverensstämmelsen spåras i sträfvandet och ej i det som genom sträfvandet uppnås. I riktning, om också ej i utsträckning, har man lof att jämföra en nubb med en obelisk; och hos hvarje människa finnes det, bunden och omedveten, en *riktning* som frigöres och väckes till medvetande af det upphöjda. Om självkänslan härvid blir stegrad eller ej kan bero på individuella förutsättningar hos betraktaren. Men i hvartdera fallet uppstår det en lyftande lustkänsla. Därför bör man gifva Volkelt rätt, då han säger att det sublima åtföljes af en »Lustgefühl der Erhebung». Hvad man däremot icke kan medgifva är att denna känsla ensam för sig skulle karaktärisera de upphöjda intryckens verkningar. För att det skall kunna uppstå någon sympatisk rapport och någon förnimmelse af öfverensstämmelse mellan betraktaren och det betraktade, fordras det, liksom vid alla estetiska själstillstånd, att uppmärksamheten är fullt intresselös. Och innan denna estetiska frihet blifvit tillkämpad, väcker det sublima ett deprimerande intryck. Det låter sig icke, trots allt hvad enskilda författare påstå, tillägnas i lugn och tillförsikt; det vore ej ett sublimt, om det ej stötte alla förtroliga när-

manden ifrån sig. Det stora skrämmer, hotar eller anklagar.

Med afseende å de exempel, som åberopas af anhängarne till den Burke-Kantska läran, behöfver detta påstående icke bevisas. Det finns ingen som bestridt att det som är stort och farligt, betraktadt från en tryggad position, väcker ett sublimt intryck. Det erkännes äfven allmänt, att det specifika i detta intryck beror på att lusten inträder efter det en olustförnimmelse, eller åtminstone en antydning om möjlig olust, blifvit öfvervunnen, d. v. s. efter det fruktan förbytts i häpnad, vördnad eller beundran. T. o. m. Volkelt uppräknar som typiskt sublima de intryck som väckas af naturrevolutioner, af åskväder, af eldsvådor o. s. v., med ett ord af alla företeelser, i hvilka vi se en förhärjande makt, hvars styrka verkar beklämmande och upplyftande i sin storhet. Men vid sidan af denna dystra och skrämmande upphöjdhet vill han liksom Fechner gifva plats åt en kategori af intryck, vid hvilka det sublima framträder som en positiv, skapande kraft, hvars storhet icke ingifver betraktaren ens någon öfvergående känsla af olust. Och han anför en mångfald af exempel från naturen, lifvet och konsten, i hvilka man enligt hans mening möter det sublima i en sådan enbart upplyftande form.

Bland dessa exempel finns det några, med hvilka man alls ej behöfver befatta sig, därför att

de hänföra sig till ting eller företeelser, som enligt den allmänna uppfattningen *icke* äro sublima. Om sålunda Fechner och Volkelt se något sublimt i en blånande hafsyta med seglande skepp, så torde väl de flesta hellre beteckna ett sådant intryck som skönt än som sublimt. Likaså torde väl de vara rätt fåtaliga som i likhet med Volkelt förmå finna någon »munterhetens upphöjdhet» i det ryktbara dubbelporträtt, på hvilket Rembrandt håller sin Saskia på sitt knä och lyfter sitt vinglas mot åskådaren. Om en sådan tafla kallas sublim, så har ordet blifvit användt i en annan mening än den vanliga, och en dylik afvikelse från det gällande språkbruket kan icke ha någon inverkan på uppfattningen om den estetiska stämningstypens karaktär.

En helt annan uppmärksamhet förtjänar Volkelts argumentering i de punkter, där den rör sig om intryck, hvilkas upphöjda karaktär är allmänt erkänd. Det finns onekligen — och detta ger ett skenbart motiv åt den Burke-Kantska uppfattningens motståndare — erfarenheter, vid hvilka vi tycka oss upplefva något sublimt utan att förnimma någon tydlig olust. Det beklämmande elementet försvagas vid sidan af det upplyftande, och olusten lefver kvar endast som en obestämd, och ofta för oss själfva oförklarlig biton i den lust, med hvilken vi låta oss höjas af det stora intrycket. Om sådana erfarenheter ofta upprepas, så kan det ting som framkallar

dem småningom helt förlora sin skrämmande, hotande eller anklagande karaktär. Vi kalla fortfarande detta ting sublimt, ehuru vi ej mera inför detsamma förnimma de själsrörelser, som äro utmärkande för den sublima stämningstypen. Men äfven vid sådana intryck kunna vi, och detta bevisar oriktigheten i Volkelts påstående, i regeln genom noggrannare analys iakttaga något, som påminner om en tidigare olust. Finna vi åter icke någon dylik påminnelse ur vår egen individuella erfarenhet, så anträffa vi i stället ett dunkelt släktminne, som säger oss att det ifrågavarande intrycket på äldre utvecklingsstadier varit förknippadt med olust. De ting och företeelser dem vi kalla sublima ha alla, för våra förfäder om icke för oss själfva, varit föremål för fruktan; och endast så länge en rest af denna fruktan fortlefver hos oss, som häpnad, vördnad eller ödmjuk beundran, endast så länge äro dessa ting eller företeelser sublima i ordets egentliga mening.

Den blotta storheten innebär något beklämmande, då den höjer sig öfver de mått vi äro vana vid. Styrkan hotar oss då den är en fysisk öfverlägsenhet, och förebrår eller anklagar oss då den är andlig. Lyckas vi frigöra oss från den tryckande känslan af vår egen ringhet inför dessa intryck, så förmå vi möta dem med en »ointresserad» beundran. Men en sådan hållning förutsätter en andlig oafhängighet, som icke står att finna på lägre

utvecklingsstadier. Därför äro hos vilda folk de öfverlägsna personligheterna icke blott respekterade, utan fruktade med en vidskeplig fruktan. Makten omgifves af ett majestät, hvars närmande anses farligt; visheten fattas som en öfvernaturlig och skräckinjagande trollkraft; och t. o. m. godheten blir i sin högsta potens en helighet, som hyllas med skygg vördnad. Äfven den välvilliga kraften kan sålunda, som något ovanligt och utomordentligt, hos den primitiva människan väcka en bäfvande ängslan. Och denna primitiva förnimmelse lefver, trots all civilisation, kvar hos oss som ett arf från de förfäder, hvilkas lifsåskådning blifvit öfverlämnad åt oss i språkformer, poetiska motiv och religiösa föreställningar. Den etiska högheten kan äfven hos oss väcka en beundran, med hvilken det bemänger sig en känsla af skygghet inför det öfvermänskligt stora.

Det vore emellertid ett misstag att, som några författare gjort det, förklara det sublima som ett rent moraliskt begrepp. Äfven i detta afseende kan man ur den själsliga utvecklingens tidigare stadier hämta upplysning om de estetiska känslornas egenart. För den primitiva människan stå de heliga på sätt och vis i samma kategori som de brottsliga. Man betraktar med fruktan dem som höjt sig öfver naturlagarna och dem som brutit mot dem. Och allt som genom sin styrka väcker fruktan kan, oberoende

af sitt moraliska värde, för oss framstå som sublimt. Ju mer bindande och allmängiltiga de lagar som brutits, desto hemskare blir dådet, och desto sublimare det estetiska intrycket. Därför var för den antika uppfattningen intet mer skrämmande och samtidigt mer tacknämligt att behandlas i upphöjd poesi, än ett brott mot de heliga buden om familjens renhet. Det finns väl i det grekiska dramat icke någon gestalt, som vore mer dystert sublim än hjälten i det sorgespel, hvars ohyggliga fabel Kleist har sammanfattat i sitt epigram:

> Greuel, vor dem die Sonne sich birgt! Demselbigen Weibe
> Sohn zugleich und Gemahl, Bruder den Kindern zu sein!

I Oidipus-sagan förbinder det sig visserligen en olycka med själfva skulden, därför att blodskammen varit omedveten. Men det är icke troligt att det skräckfyllda intrycket därmed blef förringadt för Sofokles' publik. Ty enligt den primitiva lifsuppfattning, som delvis fortlefde ännu hos de grekiska tragöderna, och som genom deras diktning inverkat på våra poetiska ideal, var olyckan i och för sig något skrämmande, något som genom sin beröring kunde smitta. När därför olycka och skuld i förening lade sig öfver en mans hufvud, gjorde de honom fruktad och undflydd. Men de kunde därmed äfven gifva honom en dyster upphöjdhet, som blef vördnadsbjudande. Det är en

sådan vördnad, som hjälten i Schillers blodskamsdrama gör anspråk på, då han i sublim vältalighet kräfver respekt för olyckans majestät:

> Und ehrst du fürchtend auch den Herrscher nicht in mir,
> Den Verbrecher fürchte, den der Flüche schwerster drückt,
> Das Haupt verehre des Unglücklichen,
> Das auch den Göttern heilig ist.

I dessa exempel, till hvilka det kunde åberopas många motsvarigheter ur andra tragiska dikter, är intrycket af upphöjdhet oberoende af vårt omdöme om det berättigade eller oberättigade i de olyckor, som öfvergått den sublima personligheten. En förbrytare kan väcka vårt medlidande eller t. o. m. vår välvilja, om han mot sin vilja blifvit ledd till sin förbrytelse. Men hans öde blir därmed icke mer sublimt. Det afgörande är den fruktan eller fasa, hans gärning ingifver, och den dysterhet som väckes af hans dom. För den religiösa uppfattningen hvilar det något skräckinjagande, och för den estetiska uppfattningen något sublimt, öfver gestalten af Miltons Lucifer, som vågat resa sig mot den ene allsmäktiges bud, och som i glänsande isolering får bära straffet för sin förhäfvelse. För den etiska betraktelsen är det något beundransvärdt i åsynen af en människa, som för en hög moralisk princip offrar sina egna personliga känslor. Men det är samtidigt något skrämmande, och därför sublimt, i en handling sådan som den genom hvilken Brutus dräper faders-

kärleken i sitt eget hjärta, för att rätt och frihet må lefva i Rom. Med det oerhörda i en stor gärning, en stor förbrytelse eller en stor olycka synes människan höja sig öfver naturens och lifvets villkor. Så är fru Alving upphöjd, då hon, med öfvervinnande af moderskärlekens elementäraste instinkter, visar sig beredd att gifva sin egen son döden för att rädda honom från lifvets elände. På samma sätt är vår egen diktnings största skapelse sublim i det ögonblick, då Fjalar, träffad af den stora olyckan, gör sig redo att med sitt eget blod utplåna fläcken från sin ätt:

> Hvad han tänkte visste ingen. Fasan
> Från hans sida hvar kämpe skrämt.

Det är en följd af vårt väsens begränsning, att det mänskligt sublima i regeln framstår i samband med något till en viss grad onaturligt eller naturvidrigt. Det öfvernaturliga däremot, som en människa aldrig kan uppnå, är i och för sig mer upphöjdt än någon jordisk storhet. Och de föreställningar människor bildat sig om detta öfvernaturliga, ha alla i sitt ursprung varit förbundna med känslor af fruktan. Huru mycket gudsbegreppen än må ha förädlats och förfinats hos civiliserade nationer, så ingår det städse ett element af fruktan i de frommas vördnad för gudarna. Därför låg det en beklämmande storhet t. o. m. öfver grekernas i många afseenden alltför mänskliga gudagestalter.

Människornas och gudarnas fader var sublim, då han skakade sina lockar och rynkade sin panna; och nästan skrämmande i sin öfver all jordisk svaghet upphöjda fullkomlighet är den Meliska Afrodite, hvars skönhet rent af synes anklaga de låga varelser, som trampa stoftet vid hennes fötter. Det gudomligas uppenbarelse för människors sinnen, det är det sublima intrycket framom alla andra.

Ju mäktigare emellertid gudomligheten uppfattas, och ju vidsträcktare dess verkningsområde föreställes, desto rikare blir lifvet på sublima intryck. Därför innehåller ingen af hedningarnas skrifter så upphöjda partier som judarnas bibel, med allt hvad den förtäljer om en gud, som var en och allsmäktig, som icke lät sig bindas af någon bild eller mänsklig gestalt, men som gick fram öfver de höga bergen, och talade till sina trogna icke blott i stormens brus, utan äfven i trädens milda susning. Denna föreställning om gudomens närvaro i naturen förklarar, synes det oss, hvarför så många ting och företeelser kallas sublima, och äfven verka sublimt, oaktadt man icke i dem kan uppvisa något som gåfve oss anledning till fruktan. Vi äro alla uppfostrade med häbreisk och grekisk mytologi, och vi påverkas, utan att veta af det, i vårt estetiska lif af de gamla mytiska tankarna. Därför erfara vi, om icke fruktan, så åtminstone en med fruktan blandad vördnad, eller en beundran af den öfver-

väldigande art, som psykologerna kalla häpnad, då vi stå inför naturföremål som varit förknippade med religiösa föreställningar. Rent förnuftsmässigt sedt finns det måhända ingenting som behöfde framkalla ens det ringaste spår af olust (d. v. s. af olustbetonad förnimmelse af vår egen ringhet) i de intryck som Volkelt åberopar till stöd för sin teori om den obemängdt lustbetonade njutningen af det sublima: »en mäktig ek, en liten skogsomgifven sjö eller en högtidlig klockklang». Men vår estetiska betraktelse af naturen är långt ifrån förnuftsmässig. Det är icke nog med att vi icke kunna se en stark ek, utan att ur dess knotiga stam och dess mäktiga grenar läsa fram ett uttryck för imponerande kraft; vi kunna ej heller se dess djupa löfverk utan att påminnas om druidernas heliga träd och om de ekar, i hvars prassel gudarna hviskade orakelspråk i Dodona. Vi förmå ej heller, huru litet de religiösa föreställningarna än må äga inflytande öfver vårt medvetna tankelif, höra ljudet af stora klockor, utan att det till malmens egen suggestiva klang fogar sig en erinran om hvad detta ljud, som »kallar de lefvande och begråter de döda» med sin symboliska innebörd har betydt för vårt släkte. Och när vi nalkas en stilla sjö, som står kantad med höga träd, så känna vi något af den vördnad romarne uttryckte med sitt andäktiga varningsord *Numen adest,* »En gudomlighet är närvarande». Sinnet lyftes af

dessa intryck, men vi förnimma inför dem icke i första rummet någon stegrad självkänsla, utan tvärtom en förnimmelse af själfvets obetydlighet inför den tysta storheten. Endast där en sådan form af fruktan gör sig gällande, endast där är naturen sublim, och endast där kan den skänka sin största och mest upphöjda lust.

I den estetiska naturuppfattningens utveckling kan man i själfva verket, bättre än på något annat lifsområde, iakttaga det oupplösliga sambandet mellan det sublima och det fruktansvärda eller vördnadsbjudande. De landskap man kallar vildtromantiska ha alla på tidigare kulturstadier ansetts skrämmande. Det är icke nog med att ödebygder, höga berg, branta afgrunder och djupa skogar hotat våra förfäder med verkliga faror. De dystra och otillgängliga trakterna ha därtill af fantasin blifvit befolkade med drakar, djäflar och troll. Det har behöfts mod, uthållighet och frigörelse från många tryckande vidskepelser, för att dessa utmarker skulle bli eröfrade för den estetiska njutningen. Och långt efter det de verkliga eller inbillade farorna förlorat sin afskräckande makt, kvarlefver det ännu, på bottnen af den romantiska naturdyrkan, ett släktminne om den fruktan, som den sublima naturen väckt hos förgångna generationer. Ju mer emellertid människan fått makt öfver naturens fasor, och öfver den dunkla skräcken i sitt eget inre, desto starkare blir lust-

elementet i betraktelsen, och desto mer försvinnande beklämningen. Men då å andra sidan det estetiska sinnet kräfver starka och sublima intryck, har man uppsökt allt otillgängligare och vildare trakter, för att i dem finna tillfredsställelse för sitt behof att häpna inför storheten och lyftas af den.

Det framgår af de här anförda exemplen, att gränserna för de sublima intryckens område icke äro engång för alla bestämda, utan variera med den andliga mogenhetsgraden hos folk och individer. På de lägsta tänkbara kulturstadierna finns det ringa uppskattning för den upphöjda skönheten, men så mycket mera fruktan för lifvets och naturens okända makter. Vid en längre framskriden utveckling blir skräcken öfvervunnen, och häpnad, vördnad eller beundran träder i dess ställe. I den mån människan lär känna naturen och sig själf förlora många ting och företeelser, som tidigare ansetts sublima, sin upphöjda karaktär. För de upplysta varelser slutligen, som tro sig kunna förstå och mäta allt, finns det antagligen intet sublimt. Om ett sådant åskådningssätt engång blefve allmänt omfattadt, så hade det estetiska lifvet blifvit bedröfligt utarmadt. Och förlusten skulle ej blifva uppvägd af någon vinst på det praktiska lifsområdet. Människan är på alla utvecklingsstadier ett fruktande djur, och om hon mister en anledning till beklämi-

ning, så är det endast för att finna någon annan. De som icke utanför sig självfva vilja se det stora, som går utöfver alla mått och beräkningar, falla i stället in på sådana miserabla former af fruktan, som den ängsliga omsorgen om den egna hälsans bevarande eller skräcken för den egna personlighetens tomma intighet.

Det gifves emellertid ingen anledning att tro, det den sublima uppenbarelseformen någonsin skall mista sin plats bland de estetiska kategorierna. Om den upphöjda skönheten under vissa tider mindre än under andra perioder uppmärksammas af konsten, så beror detta på estetiska moderiktningar som icke, mer än några enskilda tidsströmningar öfverhufvud, ge något pålitligt vittnesbörd om människornas sätt att känna. Huru uppfattningen om lifvet och naturen än må växla, så förlora de sublima intrycken aldrig sin makt öfver sinnena. Det är endast kälkborgaren, som icke ser något sublimt, därför att han icke kan häpna. För dem däremot som sakna hans trygga sinneslugn, skall det städse gifvas anledningar att upplefva den på engång förintande och lyftande förnimmelsen af en storhet, som icke låter pressa sig in i några fattbara mått. Tankens sökande och viljans ansträngningar, i all deras sträfvan och all deras begränsning, lär oss förstå att vi äro barn ej blott af jorden, utan äfven af det vida hafvet och den

höga himlen. Det är mänskligt att böja sig i medvetandet om sin egen ringhet, men det är endast människan, som utan att krossas förmår erkänna sin ringhet. Det är häpnaden, mer än något annat, som ger rang åt den varelse, som skapats för att »upprätt lyfta sitt ansikte mot stjärnorna». *Zum Erstaunen bin ich da.*

NIONDE KAPITLET.

DET TRAGISKA.

Den sublima stämningstypens utvecklingshistoria ådagalägger med all önskvärd tydlighet, huru oupplösligt de estetiska förnimmelserna äro förknippade vid utomestetiska upplefvelser. Förmågan att njuta af sublima naturintryck har, som det i föregående kapitel framhållits, ernåtts under en kamp mot verkliga eller inbillade faror. Och för att ett ting eller en företeelse skall verka sublimt fordras det att betraktaren åtminstone genom en aning, eller någon dunkel erinran, påminnes om all den fruktan, oro eller beklämning, som föregått uppkomsten af den estetiska förnimmelsen. Så är lusten beroende af en olust, och det lugn, som utmärker all estetisk åskådning, är ett lugn som vunnits genom strid.

Ännu skarpare än i de hittills analyserade intrycken framträder emellertid motsatsförhållandet mellan lust och olust i en grupp estetiska före-

teelser, hvilka ofta betraktats såsom hörande till en särskild uppenbarelseform och hvilka, huru man än må klassificera dem, i hvarje händelse äro alltför märkliga för att icke behandlas i ett kapitel för sig. I det *tragiska* förnimmer man icke blott en påminnelse om smärta och strider, utan man ser själfva striden utspelas. Man deltager, med sin »medkännande» uppmärksamhet, i en annan varelses lidanden, man bäfvar för de faror som hota honom och man förkrossas af hans undergång; men man lyftes äfven af storheten i hans fall, och man njuter framför allt af intrycken. Olustelementet är starkare företrädt än i någon annan stämningstyp, men den slutliga lusten kan äfven vara mäktigare och djupare än vid de enkla estetiska förnimmelser, som väckas t. ex. af skönhet, behag eller värdighet.

En sådan, som det förefaller, rent af paradoxal sammansättning af motsatta känslotillstånd måste naturligtvis i alldeles särskild grad ha lockat till uttolkning. I själfva verket har det tragiska problemet sysselsatt filosofer och psykologer nästan ända sen dess man begynt tänka öfver estetiska företeelser. Och diskussionen har med oförminskad ifver fortsatts intill senaste tider, utan att någon enighet ens ännu blifvit uppnådd. Mångfalden af teorier är tvärtom så förvirrande, att det i en kortfattad framställning vore rent af omöjligt att uppmärksamma *alla* de olikartade försöken att förklara hvad det tragiska

till sitt väsende är och huru de tragiska intrycken kunna gifva upphof till estetisk njutning. Men det är icke desto mindre oundgängligt att, innan man formulerar någon egen åsikt, i en hastig öfversikt redogöra åtminstone för de viktigaste bland de talrika läror, som framträdt i litteraturen.

Vid en sådan öfversikt är det förmånligt att icke göra någon bestämd särskillnad mellan de båda hufvudfrågorna. De olika sätten att förklara *njutningen af tragiska intryck* sammanhänga nämligen hvart för sig med olika sätt att uppfatta *begreppet det tragiska.* Genom att kommentera och kritisera de psykologiska förklaringarna på den tragiska lusten, ledes man sålunda samtidigt in på en utredning af det tragiska som estetisk uppenbarelseform. För begynnelsen kan det vara nog att helt provisoriskt afgränsa själfva undersökningsområdet.

Det tragiska, liksom alla de estetiska modifikationerna, anträffas såväl i lifvet som i konstens framställningar. Men det är icke desto mindre förmånligast att inskränka sig till beaktande af den estetiska alstringen, som låter oss se typen i dess renaste uppenbarelseform. Vid tal om tilldragelser ur det verkliga lifvet begagnas nämligen orden tragik och tragisk ofta i en alltför vidsträckt betydelse, d. ä. som innefattande allt som öfverhufvud är sorgligt eller upprörande. För att icke vilseledas af detta lösliga språkbruk, är det nödvändigt att städse

hålla för ögonen den innebörd, med hvilken orden användas i den estetiska diskussionen. De teoretiska begreppsbestämningarna åter ha i främsta rummet varit härledda ur analyser af tragiska diktverk. Det är därför de stora, allmänt erkända sorgespelen man framför allt bör uppmärksamma vid studiet af det tragiska problemet, d. v. s. innan man inlåter sig på frågan om det verkliga lifvets tragik bör man söka klargöra orsakerna till njutningen af de tragiska diktverken. Men vid denna undersökning bör man å andra sidan frånse från alla de element i njutningen, hvilka härflyta ur den estetiska konstformen som sådan. Om man icke företager en dylik abstraktion, så går man ur vägen för självfva problemet — ty äfven de mest beklämmande ämnen kunna ju genom en öfverlägsen konstnärlig behandling göras tillfredsställande för den estetiska känslan. Det gäller därför att behandla den i dikten framställda tragiken såsom en typ för lifvets tragik; att betrakta de fingerade tilldragelserna så som man betraktade dem om de utspelades i verkligheten, och att söka utröna hvad det är som gör att vissa händelseförlopp, som i sig innefatta en människas strider, lidanden och undergång, kunna väcka en förnimmelse af rent estetiskt välbehag.

Det första svaret på denna fråga hade afgifvits redan innan problemet blifvit formuleradt, men det är tyvärr ett orakelsvar, hvars innebörd ingen ut-

tolkare fullt förmått klargöra. I Aristoteles' Poetik ingår det nämligen en ryktbar fras om att tragedin »genom fruktan och medlidande åstadkommer en katharsis af sådana känslor». Anser man att den här omtalade verkningen har afseende på sinnestillstånd hos åskådare eller läsare — och icke, som Goethe sökt förklara det, hos de i tragedin uppträdande personerna — så har Aristoteles tydligen uttalat sig om de psykiska verkningarna af tragiska intryck. Men för att veta *hvad* han uttalat, måste man kunna afgöra, hvad ordet *katharsis* egentligen betyder, och därom tvista tyvärr filologerna. Enligt någras mening bör katharsis tolkas som syftande på en slags förädling af affekterna, enligt andra bör ordet återgifvas med »utjämning» eller »uppklarande», medan enligt en tredje öfversättning Aristoteles endast velat säga, att det tragiska »utlöser» ett befriande känslouttryck. För den som saknar förutsättningar att bilda sig någon säker åsikt i denna tvistefråga, är det riktigast att lämna det oafgjordt, om det sålunda varit en slags moralisk, en estetisk eller en rent medicinsk »rening» den store tänkaren haft i sinnet, då han nedskref sitt kapitel om den tragiska diktningen. Det är tillräckligt om det i förbigående påpekas, att Aristoteles' uttalande gett anledning till betydelsefulla kommenteringar af män sådana som Corneille, Lessing och den store filologen Jakob Bernays, och att kommentatorerna natur-

ligtvis anfört icke blott språkliga, utan äfven sakliga skäl för sin tolkning. Det har i de flesta fall för dem gällt att göra den grekiska filosofen till målsman för den uppfattning, som enligt deras åsikt varit den enda riktiga. Tror man emellertid, att sanningen kan stå att finna äfven utanför Aristoteles' lära, så har man ingen anledning att sammanblanda frågan om den tragiska njutningen med frågan om öfversättningen af ett dunkelt parti i en gammal grekisk text. Det är lämpligare att koncentrera sin uppmärksamhet på de teorier, i hvilka det tragiska problemet behandlas utan anslutning till den stora auktoriteten.

En sådan själfständig metod tillämpades af Abbé Dubos i hans år 1719 utgifna bok *Refléxions critiques sur la poésie et sur la peinture.* Dubos befattar sig icke med Aristoteles' eller andra filosofers åsikter om det tragiska. Han utgår i sin framställning från den mänskliga naturen, och söker i dess förhärskande drifter en förklaring på njutningen af estetiska intryck. Att sorgespel åses med begärlighet, är enligt hans mening en följd af samma orsak, som på lägre kulturstadier gjort gladiatorsspel och tjurfäktningar till populära nöjen. Vi njuta, säger han, af att åse hetsande och upprörande tilldragelser, då vi själfva befinna oss i säkerhet. Och han citerar som stöd för sitt påstående de ryktbara verserna ur Lucretius' *De rerum natura*:

Suave mari magno turbantibus aequora ventis
E terra alterius magnum spectare laborem.

»Det är ljuft att från land bevittna en annans mödor på det af stormar upprörda hafvet.» Detta i den estetiska litteraturen ofta åberopade citat användes emellertid af Dubos i en mening som afviker från den vanliga. Han fäster icke, som många författare gjort det, hufvudvikten vid den genom kontrasten accentuerade förnimmelse af egen trygghet man erfar då man åser en annans strider och faror. Därför uppmärksammar han alls icke det element i den tragiska njutningen, som härflyter ur det borgerliga välbehaget inför tanken på »allt hvad man sluppit att lida». Den skyddade positionen är enligt hans mening blott ett villkor för lusten, men denna själf har sin grund i sinnets eggelse och upphetsning.

När man från sin åskådareplats följer en verklig eller fingerad strid, erfar man ju i sitt eget inre en, om också svag, förnimmelse af de lidanden som den uppträdande genomlefver eller dramatiskt framställer. Och en sådan förnimmelse är enligt Dubos behaglig, därför att den väcker sinnena till liflig funktion. Det finns nämligen, säger han, knappast någonting människorna skulle frukta mer än den psykiska overksamheten. För att undgå dess tomhet och leda inlåta de sig på intellektuella forskningar och spekulationer, och för samma ändamål

utsätta de sig för häftiga sinnesröreler. Konsten, som erbjuder tillfälle till starka sinnesrörelser, hvilka icke åtföljas af några farliga följder och icke vålla någon alltför stor ansträngning, fyller därför ett lifsbehof. Och konsten väcker aldrig ett så starkt bifall, som då den lyckas gripa oss med upprörande intryck. Därför är sorgespelet enligt Dubos den mäktigaste af alla konstformer.

Dubos' lära står ingalunda isolerad i litteraturen. Den kan, trots alla olikheter i motiveringen och följdsatserna, jämföras med Pascals bittra reflexioner om huru människorna af bristande mod att uthärda tanken på sig själfva ledas till att söka ständigt nya förströelser. Och den äger många beröringspunkter med senare framställda teorier om det psykiska lifvets grunddrifter. När Burke i sin afhandling om det sublima framhåller det förmånliga i att låta organismen utsättas för förnimmelser af »behaglig fasa, och af lugn som är försatt med skräck», så är han antagligen omedelbart påverkad af den franska abbéns uttalanden om själens verksamhetsbehof. En ännu närmare anslutning till Dubos' uppfattning finner man hos Helvétius, som i sin *De l'esprit* framställer ledan som den näst passionerna mäktigaste af alla driffjädrar till aktivitet. Helvétius har emellertid psykologiskt fördjupat teorin, i det han icke blott talar om ett behof af psykisk verksamhet, utan äfven om ett behof af att genom

verksamheten erhålla en accentuerad lifsförnimmelse. »Vi önska», säger han, »genom ständigt nya intryck i hvarje ögonblick bli underrättade om vår tillvaro (avertis de notre existence), därför att hvar och en af dessa underrättelser skänker oss en lust.» I denna riktning har tanken vidare utvecklats af tyska filosofer. »Vi äro ju», heter det i ett bref från Lessing till Mendelssohn, »ense därom, att vi vid hvarje häftigt begär och hvarje häftig afsky i högre grad [än vanligt] bli medvetna om vår realitet, och att detta medvetande icke kan vara annat än angenämt. Följaktligen äro alla lidelser, äfven de allra oangenämaste, som lidelser angenäma.» En framhäfd och förtydligad förnimmelse af den egna realiteten, eller om man så vill säga det, af jagets tillvaro som ett lefvande väsen, är sålunda enligt denna formulering den vinst, för hvars skull man kan utsätta sig för upprörande, ja t. o. m. för smärtsamma intryck. Och som motsats till denna med all sin smärta behagliga förnimmelse framstår ett tillstånd, hvilket karaktäriseras icke blott, som Dubos uttryckte det, af overksam leda, utan af mörk, tom och dof frånvaro af lifskänsla.

Det är obestridligt att en sådan saknad af sensationer kan verka outhärdlig. Den äger i och för sig intet smärtsamt, men den skrämmer genom sin likhet med det vi frukta mer än smärtan. Med förnimmelsen af den egna tillvaron försvinner, eller

åtminstone försvagas förnimmelsen af all realitet. »Ledan» blir en svindlande tomhetskänsla, en »Kjedsommelighed» lik den, hvars ohygglighet Kierkegaard skildrat i sina *Diapsalmata*. För naturer, som ännu ha något lifsbegär i behåll, måste det te sig som ett tvingande behof att till hvilket pris som helst frigöra sig från detta förlamande tillstånd. Och då den medkännande betraktelsen af andras lidanden onekligen erbjuder en eggelse för alla domnande lifsförnimmelser, och sålunda skänker tillfredsställelse åt det dunkla och instängda behof af starka sensationer, som de flesta människor åtminstone tidtals erfara, så kan man med skäl fråga sig om icke Dubos' lära, i en utvidgad och psykologiskt fördjupad omarbetning, förmår gifva en tillfyllesgörande lösning på problemet om orsaken till njutningen af tragiska intryck.

Det beror icke på något förbiseende af förnimmelsebehofvets betydelse för det estetiska lifvets uppkomst, att vi besvara denna fråga med ett afgjordt nekande. Begäret efter starka sensationer ligger helt visst till grund för en stor del af det intresse, som ägnas konsten och litteraturen. Man kan äfven på goda skäl anse, att lifskraftiga människor känna ett naturligt behof af att äfven i konsten erfara den lifskänslans fullhet, som väckes af smärta och skräck, och att icke blott i det verkliga lifvet utan äfven i fantasin pröfva styrkan i

motstånd mot faror. Därtill kan man väl förstå att sorgespelen hos åskådarne framkalla en välbehaglig sinnesrörelse, genom hvilken de, som Lafontaine så träffande framhåller i sin roman *Les amours de Psyché*, för ett ögonblick i medlidandet liksom höja sig själfva öfver de stora personligheter, hvilkas olyckor de bevittna. Men huru mycken vikt man än må tillmäta dessa förnimmelser af stegrad självkänsla och stegrad lifsmedvetenhet, så spela de likväl enligt vår mening icke någon afgörande roll vid den rent estetiska njutningen af tragiska intryck.

Lusten att lefva med i andras lidanden och hetsas af andras strider förklarar visserligen många egendomliga drag i människornas lif. Det är den som leder de stora skarorna till begrafningar, slagsmål och afrättningar, och det är den som på ett högre bildningsstadium gifver upphof till det i formen förfinade, men i sak nästan lika primitivt mänskliga intresse, med hvilket man bevittnar andliga kraftmätningar i en polemik eller en kompetition. Samma lust gör sig utan tvifvel till en viss grad gällande äfven hos den publik som, vare sig från parketten eller från galleriet, ser en fingerad strid skrida fram genom tragisk peripeti till tragisk katastrof. Men denna lust kan i regeln tillfredsställas utanför konstens område lika väl som, och bättre än innanför detsamma. Och då den i förhärskande grad bemänger sig med ett tragiskt intryck, blir detta intryck för-

vanskadt till sin estetiska karaktär. Ty huru starkt ett sorgespel än må uppröra oss, så är det icke i det upprörande elementet som sådant man har att söka grunden till den tragiska njutningen. Denna njutning är visserligen — så säger vår erfarenhet — oupplösligt förbunden med, och orsaksmässigt betingad af, starka olustförnimmelser, men den är i sig själf icke uppskakande eller betryckande, utan tvärtom lugn, klar och harmonisk som hvarje verkligt estetisk lust. Alla de teorier, hvilka bygga på samma förutsättningar som Dubos' lära, måste därför betraktas som förfelade. De kunna på sin höjd bidraga till förklaringen af sorgespelens popularitet, men de förmå ej ge oss någon upplysning om arten af de förnimmelser med hvilka sorgespelen åses af den publik, som på teatern söker något annat än en ofarlig uppeggelse af lifskänslan. Och det är icke nog med att dessa teorier dementeras af vår subjektiva erfarenhet; en objektiv granskning af de stora, typiskt tragiska diktverken ådagalägger äfven, att diktarne själfva haft ett helt annat syfte än att endast uppskaka sin publik. Bland de estetiska forskarne slutligen har flertalet omfattat den åsikten, att det tragiska städse, vare sig det framträder i lifvet eller i konsten, väcker en förnimmelse i hvilken, trots alla beklämmande olustelement, det förhärskande elementet är en befriande och upplyftande lust. Det är denna upplyftande känsla man

i den estetiska litteraturen framför allt sökt förklara, och det är till den vi i det följande skola inskränka vår uppmärksamhet.

Innan vi gå vidare i undersökningen, nödgas vi emellertid till bemötande upptaga en invändning, som kan framställas mot de nyss åberopade argumenten. Det har sagts att *flertalet* estetiska forskare betrakta det tragiska som ett intryck, i hvilket de upplyftande momenten äro förhärskande. Men det är ju ingalunda säkert, att flertalets åsikt är den riktiga. Särskildt i detta fall kunde man frestas att tvifla därpå, då man finner att en modern författare, som mer ingående än någon annan studerat det tragiska problemet, är att hänföra till minoriteten. I sitt stora, på en oöfverträffligt noggrann detaljforskning grundade verk, *Aesthetik des Tragischen*, har nämligen professor Volkelt kategoriskt uttalat som sin mening, att de befriande och upplyftande momenten ingalunda alltid äro öfvervägande i det tragiska intrycket. Det gifves, påstår han, äfven en tragik, som är enbart förkrossande, sönderslitande och beklämmande. Om denna uppfattning vore riktig, så nödgades vi bekänna vår oförmåga att finna någon plats för den tragiska kategorien i en konsekvent genomförd klassifikation af de estetiska uppenbarelseformerna.

Dess bättre kan man emellertid med goda skäl

bemöta professor Volkelts lära. De motiv som, enligt hvad det förefaller, nästan mot hans vilja tvungit honom att operera med ett »Tragisches der niederdrückenden Art» äro enligt vår mening alls ej så tvingande som han själf anser det. Det är, säger han, obestridligt att många stora dramatiska diktverk, såväl i den äldre som särskildt i den moderna litteraturen, framställa händelseförlopp, ur hvilka man icke ens med den bästa vilja förmådde hämta någon upplyftande eller befriande känsla. Sådana diktverk få icke förbises; de måste hänföras till ett »estetiskt berättigadt och högviktigt område», och för detta område anser Volkelt det riktigast att använda beteckningen »tragisk». Men han medgifver å andra sidan själf, att det för honom är viktigare att de ifrågavarande diktverken bli erkända som estetiskt berättigade, än att de utmärkas med det ena eller andra namnet. Man frestas därför till antagandet, att det varit af ifver att försvara en viss art af den dramatiska poesin, som han ledts att gifva begreppet det tragiska en mer omfattande betydelse än den vanliga. Det har ju länge i estetiken rådt en föreställning om att det tragiska dramat vore det högsta af alla dramer; och man har på många håll ansett sig uttala en dom öfver ett allvarligt skådespel, när man förnekat dess tragiska karaktär. Att gent emot denna stränga och trånga uppfattning försvara sådana diktverk som t. ex.

Ibsens *Vildanden* och Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang*, är naturligtvis ett i alla afseenden lofvärdt företag. Men om man icke själf är bunden af föreställningen — för att icke säga fördomen — om att någon särskild stämningstyp i och för sig ägde en högre rang än de öfriga, så behöfver man icke för försvarets skull uttänja begreppet om det tragiska.

Vi kunna därför utan tvekan medgifva, att ett händelseförlopp, sådant som det hvilket utspelas t. ex. i Vildanden, icke är ägnadt att väcka några vare sig befriande eller upplyftande känslor hos åskådaren. Själfva dramat verkar visserligen icke enbart betryckande. Man kunde tvärtom (i det afseendet äro vi af en annan mening än professor Volkelt) göra gällande af äfven här den estetiska lustförnimmelsen är öfvervägande i intrycket. Men den befriande och upplyftande känsla, som stannar kvar i medvetandet efter läsningen af detta slags diktverk, är icke att förväxla med hvad vi ville kalla »njutning af tragiska intryck». Den är framförallt en känsla af beundran för det sanningsmod, med hvilket diktaren gripit tag om sitt ämne, och för den mäktiga konst, med hvilken han behandlat det, med ett ord, den är en känsla, hvars lyftning vi aldrig kunde erfara om vi bevittnade de framställda händelserna i verkligheten. Ett dramas värde som konstverk blir icke förringadt af att dess motiv bevisas ligga utanför de estetiska kategoriernas om-

råde, och dess värde som lifsskildring kan därmed t. o. m. bli ökadt, ty det är troligt att det tragiska i det verkliga lifvet är någonting vida mer sällsynt än det enbart sorgliga och det tröstlöst beklämmande. Men om man är angelägen om klarhet i begreppsbestämningarna, så gör man enligt vår mening riktigast i att icke använda namnet tragedier för sådana diktverk, om hvilka man icke kan säga att det i dem framställda händelseförloppet, oberoende af den konstnärliga behandlingen, förmår väcka ett estetiskt intryck. De dramer, för hvilka beteckningen tragiska sålunda reserveras, bilda, synes det, en naturligt afgränsad grupp för sig, och det är genom att granska deras gemensamma egenskaper man bäst kan skapa sig en föreställning om den tragiska uppenbarelseformens väsende.

Härmed ledas vi till att koncentrera vår uppmärksamhet på de objektiva dramatiska diktverken. Vi kunde icke medgifva att det tragiska intrycket blef fullständigt förklaradt med hänvisning till förnimmelsens smärtsamt upprörande karaktär. Det måste, sade vi, förutom det i sin smärtsamhet eggande elementet, hvilket ju ingår äfven i utomestetiska själstillstånd, i hvarje tragiskt intryck kunna uppvisas ett specifikt lustmoment, som gör intrycket estetiskt. Detta påstående grundade sig på subjektiva erfarenheter af den tragiska stämningstypen; men det kunde

bekräftas med hänvisning till de dramatiska diktarnes verk och de estetiska forskarnes teorier. De poetiska alster, med afseende å hvilka den allmänt rådande uppfattningen icke var tillämplig, kunde utan att deras anseende blef lidande, hänföras till ett annat område än det typiskt tragiska och behöfde därför i detta sammanhang icke upptaga vår uppmärksamhet. Så finna vi oss, efter alla dessa förberedande begreppsutredningar, ställda inför det problem, som spelat en så förhärskande roll vid tolkningen af de stora klassiska tragedierna. Det gäller att utröna hvad det är som gör att det i dessa tragedier framställda händelseförloppet låter oss, ur betraktelsen af en människas lidanden, strider och undergång, hämta en förnimmelse, i hvilken de befriande och upplyftande känsloelementen äro öfvervägande öfver de beklämmande och enbart uppskakande. Det är framför allt denna fråga som gett anledning till det meningsutbyte professor Lipps med ett betecknande namn har kallat *Der Streit über die Tragödie,* och i hvilket hela den tragiska diktningen, från Sofokles och Kalidasa ända ned till Ibsen och Hauptmann, blifvit i oändlighet uttolkad och omtolkad för att bringas i öfverensstämmelse med de enskilda författarnes uppfattning.

Ryktbarast af de teorier, med hvilkas hjälp man kommenterat den tragiska litteraturen, är den s. k. skuldteorin. Anhängarne af denna lära utgå

från förutsättningen, att det framför allt gäller att förklara, hvarför sorgespelen sluta med hjältens fysiska eller psykiska undergång, och hvarför denna undergång väcker en estetisk tillfredsställelse. De ha ansett det riktigast att låta tillfredsställelsen grunda sig på en slags rättfärdighetskänsla. Döden, säger man, förlorar sin skrämmande och upprörande makt, om den framstår som ett straff eller en försoning. Och döden är å andra sidan den enda utgång, som kan åvägabringa en fullständig försoning eller gälla som ett tillfyllesgörande straff. När ett drama slutas med död eller, som det i några tragedier är fallet, med en psykisk undergång, så betingas detta, säger man, af att hjälten haft en skuld att försona eller ett brott att utplåna. Åskådaren uppskakas af den katastrof han bevittnat, men han tröstas vid tanken på den rätt som segrat. Så blir den »poetiska rättvisan» det begrepp, till hvilket man vädjar för att förklara det tragiska problemet. En dylik vädjan är naturligtvis egnad att tilltala tänkare med utpräglad intellektualistiska böjelser. Skuldteorin, hvilken för öfrigt af sina anhängare motiverats med en hänvisning till Aristoteles' Poetik, har därför åtnjutit en stor popularitet bland de filosofiskt spekulativa estetikerna; det är den som ligger till grund för flertalet af de Hegelianska författarnes läror om det tragiska; och det är med den vår egen litteraturs klassiker, Runeberg

och Snellman, opererade i sina diskussioner om sorgespelens etik.

Denna teori har därtill, särskildt under den estetiska vetenskapens glansperiod, haft ett stort inflytande öfver diktarne, och det är icke så få dramer som blifvit skrifna i öfverensstämmelse med dess anspråk. Därför är det endast naturligt, att man ur litteraturen kunnat upphämta bevis för dess riktighet. Men teorin har icke desto mindre under senare tider varit utsatt för ett ansenligt kursfall. Ju mer opartiskt man begynt studera de stora diktverken, desto mer har man nämligen mist respekten för den »poetiska rättvisan». Om all den död, som förekommer i sorgespelen, verkligen vore att fatta som ett straff, så hade denna rättvisa flere justitiemord på sitt samvete än någon opoetisk domstol. Och man kunde dessutom beskylla den för en upprörande slapphet, ty det visar sig icke oförenligt med tragediernas rättskipning att en stor förbrytare får gå lös, medan små förseelser bestraffas med grymhet. Man har visserligen bemödat sig om att försvara t. o. m. de ur etisk synpunkt mest upprörande af dessa straffdomar. Men det sätt på hvilket t. ex. Gervinus och Otto Ludwig i sina Shakespearekritiker sökt bevisa, att de tragiska hjältarnes undergång städse följer ur en skuld, är i och för sig komprometterande för teorin. Ehuru litteraturgranskarne med en åklagares ifver ha genomforskat de

diktade personligheternas lif, för att utfinna någon förseelse som skulle rättfärdiga deras undergång, så har deras resultat i många fall varit så knappt, att de fått nöja sig med att beteckna som »skuld» den slags ofullkomlighet, hvilken alla människor tyngas af i sin egenskap af jordiska varelser.

Därmed har denna rättfärdighetslära bevisat sin etiska omöjlighet. I den estetiska teorin åter saknar den tillämplighet redan därför att ett afvägande af straff mot brott, eller af försoning mot förseelse, svårligen låter förena sig med den omedelbara och »medkännande» betraktelse, som ligger till grund för njutningen af ett konstverk. Det finns visserligen enskilda fall vid hvilka tanken på den skuld, genom hvilken en tragisk personlighet gjort sig förtjänt af sitt lidande, kan *bidraga till* att förmildra intrycket af hans undergång. Det kan äfven medgifvas att litteraturkritikernas sträfvan att finna ett samband mellan hjältarnas öde och någon ofullkomlighet i deras karaktär har tjänat till att skärpa uppmärksamheten för den bindande följdriktigheten i de stora diktverken. Men själfva det tragiska problemet, d. v. s. uppgiften att förklara hvarför åskådaren förnimmer en estetisk lust vid bevittnandet af en hjältes undergång, kan icke lösas genom den s. k. skuldteorin.

Det får emellertid icke lämnas onämndt, att det funnits anhängare till skuldteorin som ansett sig

kunna rättfärdiga den tragiska undergången äfven i de fall, då hjälten lider ett, etiskt sedt, oförskyldt lidande. Dessa författare ha nämligen användt ordet skuld i en annan och vida vidsträcktare mening än den hvardagliga, hvarför deras betraktelsesätt äfven, strängt taget, har endast namnet gemensamt med den quasi-juridiska straff- och försoningslära, som senast refererats. Upphofvet till denna åskådning står att söka i Hegels filosofi, och Hegel är själf en af dess förnämsta företrädare. För Hegel är det tragiska en naturlig följd af de motsatsförhållanden, som råda i det ändliga lifvet. En individ blir »skyldig», då de sträfvanden han representerar träda i konflikt med några andra, mer berättigade sträfvanden. Men då å andra sidan individen måste lefva i öfverensstämmelse med sitt eget väsen, och då hans sträfvande, från individuell synpunkt betraktadt, äfvenledes kan vara berättigadt, så blir »skulden» hvarken ett brott eller en förseelse. Tvärtom säger Hegel rentaf, att »det är en ära för de stora karaktärerna att vara skyldiga». I öfverensstämmelse med detta betraktelsesätt har Hegels lärjunge, Vischer, i sitt system gifvit plats för en »den goda viljans tragedi». All handling, hur berättigad den i och för sig må vara, är dömd att kränka några berättigade moralkraf, och blir därför tyngd af en skuld, som kan försonas endast i lidande och undergång. Men undergången förlorar sin förkrossande karaktär,

om den ställes i samband med den världslag, som bestämt att allt *enskildt* skall vika för det *allmänna*.

Såsom synes kan det tragiska förmedelst denna teori förträffligt inordnas i det system af motsatser — mellan idé och fenomen, ande och natur, absolut och relativt, stat och individ, etc., etc. — öfver hvilka de Hegelianska filosoferna upprest sina begreppskonstruktioner. För den som är ovan vid de spekulativa estetikernas språkbruk kan det visserligen förefalla, som om ett dylikt inordnande icke hade någon betydelse för kännedomen om tragikens väsen. Men det finns i alla fall i Hegels och Vischers kommentering af de klassiska sorgespelen mycket som är värdt att taga vara på, och det döljer sig många riktiga iakttagelser bakom de dunkla orden. Man förstår lättare de tragiska personligheternas öde, om man fattar deras strider och lidanden som resultat af en nödvändig konflikt mellan intressen, som hvart för sig äro berättigade. Det utspelas äfven, i lifvet liksom i diktningen, många stora sorgespel, som äro grundade på den oförenliga motsatsen mellan det enskilda och det allmänna; mellan individen eller familjen å den ena sidan och staten å den andra; ja, det finnes t. o. m. skalder, som medvetet ha sträfvat efter att i alla sina verk framställa denna alltragiska och urtragiska motsats. Det har därför icke rådt någon brist på exempel,

som kunnat anföras till stöd för läran om den »skuldfria skulden». Men denna läras förkämpar ha enligt vår mening haft orätt i att söka reducera alla tragiska konflikter till en enda formel. Och det har varit än mer orätt att tolka alla sorgespel med hänvisning till en filosofisk lifsåskådning, som kan vara på sin plats t. ex. vid kommenteringen af Friedrich Hebbels genomreflekterade alstring, men som helt visst skulle med eftertryck desavoueras af naivare skalder. Hvad slutligen frågan om den tragiska undergången angår, så kan tydligen, för den läsare, som opererar med etiska och filosofiska begrepp, det förkrossande intrycket förmildras endast om det erkännes, att den segrande principen varit i någon mån berättigad. Detta har emellertid ingalunda alltid varit fallet, såsom det framgår af de bekymmer uttolkarena haft vid sina försök att rättfärdiga hjältinnans undergång i Sofokles' *Antigone,* hvilket drama likväl varit favoritexemplet för anhängarne af den Hegelianska skuldteorin. Det kan utan tvekan påstås, att det finnes många tragedier, i hvilka hjälten stupar för en »motmakt», hvars enda öfverlägsenhet varit dess fysiska styrka.

Om det sålunda icke kan göras till någon allmän regel, att den tragiska hjälten på grund af något brott eller någon förseelse varit förtjänt af sitt lidande, eller att det varit nödvändigt att hans lif blifvit offradt till förmån för någon moraliskt

berättigad motmakt, så har man därmed icke uttömt möjligheterna att finna en förmildrande förklaring på den tragiska undergången. Man kan skjuta åt sidan allt juridiskt, etiskt eller filosofiskt bedömande af den strid, som utkämpas i ett sorgespel, för att endast beakta själfva utgången; och man kan fråga sig om denna utgång, hvilken ju i regeln framträder som en fysisk död för hjälten, nödvändigtvis måste göra ett förkrossande intryck. En sådan fråga kan svårligen besvaras en gång för alla — de flesta läsare torde väl vara benägna att låta den afgöras *in casu.* Men det finns några filosofer, som icke tveka att afgifva ett kategoriskt och bindande svar. För dem nämligen, som omfattat en konsekvent genomförd pessimistisk lifsåskådning, kan det ej råda någon tvekan om att förintelsen är det mest eftersträfvansvärda af allt. I full öfverensstämmelse med detta betraktelsesätt ha därför de pessimistiska filosoferna framställt teorier om det tragiska, enligt hvilka hjältens undergång icke borde väcka åskådarens beklagande, utan snarare hans afund. Hela den tragiska diktningen är, säger man, att uppfatta som en skola i resignation, genom hvilken man kan lära sig att räkna med de trösterika utsikter, dem lifvets upphörande erbjuder. För att kunna tillämpa en sådan förklaring på de stora sorgespelen, måste man emellertid underkasta dem en våldsam omtolkning. Opartiskt sedt, visa de tragiska hjältarna

i regeln ingen benägenhet att resignera, och om de gjorde så kunde svårligen någon tragik uppstå. Den pessimistiska teorin kan därför icke förhjälpa oss till någon klarare föreställning om det tragiska problemet. Den vore icke ens värd att omnämnas i detta sammanhang, såvida det ej funnes några märkliga diktverk, på hvilka den med synnerlig förmån kan tillämpas. När en skald som Richard Wagner inlagt sin världsåskådning i Tannhäuser och Den flygande Holländaren, så kan han till den grad påtvinga oss sitt betraktelsesätt, att vi med honom i själfva förintelsen se en förlösning. Sådana dramer stå emellertid som undantag i världslitteraturen; och de ha, strängt taget, intet att göra med det tragiska *problemet* därför att de ju, från konsekvent pessimistisk synpunkt sedt, måste karaktäriseras som skådespel med en lycklig utgång.

Trots allt hvad man har att invända mot pessimisternas lära om det tragiska, kan man emellertid medgifva, att den fysiska undergången ingalunda alltid behöfver verka förkrossande eller beklämmande. Döden bär ju namn om att vara en befriare, och vida bättre än i verkligheten gör den sig förtjänt af detta namn i dikten. Den infinner sig där just vid de ögonblick, då lifvets konflikter te sig fullkomligt oöfvervinneliga. Därför kan äfven den åskådare, som icke ur sorgespelen förmår hämta någon positivt befriande eller upplyftande påminnelse om

förintelsens evangelium, i alla fall vinna en viss tröst genom att bevittna tragiska hjältars lidande och undergång. Det lefver väl hos de flesta en inrotad, om också föga befogad tro på att, som George Eliot sagt det i *The Mill on the Floss*, den yttersta lösningen obedd skall öppna oss en väg, när vi råkat i en situation, som synes omöjlig att uthärda. Allt mänskligt lif vore skrämmande, om det ej funnes visshet om dess upphörande. Men om det sålunda är riktigt, att döden är en »nödvändig institution», så är det å andra sidan obestridligt, att denna institution fungerar med en gäckande oberäknelighet. Därför kan man i många fall, utan att göra sig skyldig till något pessimistiskt betraktelsesätt, känna en viss afund mot de tragiska hjältarna, som i en läglig död fått del af den högsta skänk en människa kan begära.

Det finns emellertid många sorgespel, i hvilka hjältens undergång väcker en mer omedelbar tillfredsställelse, än den man erfar vid tanken på hans befrielse från en pinsam situation. Om döden, från pessimistisk synpunkt sedt, är mer värd än lifvet, så kan den för en optimist förlora sin beklämning, därför att han vägrar att erkänna dess makt öfver lifvet. Där en sådan åskådning råder i ett drama, blir själfva nederlaget framställdt som en seger. Den enskilde går under, men de sträfvanden för hvilka han lidit öfverlefva honom; eller den

jordiska varelsen dör för att ostörd af alla tryckande svårigheter fortlefva i oändligheten. I sådana befriande slutackord förtona många dystra sorgespel. Och om diktaren har makt att tvinga sin idealistiska lifssyn på läsaren, så kan denne ur det tragiska intrycket hämta en upplyftande tro på idéer, för hvilka människor förmå offra sina lif, och på andliga vinningar, som evigt ägas då de timligt förloras. Det tragiska mister äfven i dessa fall sin svårtolkade karaktär — men det är tyvärr endast en särskild grupp af världslitteraturens sorgespel (i hvilken grupp Schillers dramer äro att betrakta som de mest typiska), på hvilken detta idealistiska tolkningssätt låter tillämpa sig.

Ingen af de hittills refererade teorierna förmår sålunda ge någon tillfyllesgörande förklaring på njutningen af tragiska intryck. I hvar och en af dem har man åberopat någon psykisk faktor, som i enskilda fall verksamt bidrager till att beröfva undergången dess beklämning. Men dessa teorier ha alla varit grundade på generalisering af iakttagelser, hvilka äga sin riktighet endast med afseende å vissa arter af tragiska intryck. För att kunna framställa en allmängiltig teori måste man begynna med att rikta sin uppmärksamhet på sådana drag, som återfinnas i alla kända sorgespel. Det är ej heller, enligt vår mening, svårt att utpeka åtminstone *en* egenskap, som är gemensam äfven för de i allt

öfrigt mest olikartade tragedier. Det är icke nödvändigt att den tragiska hjälten lider af en förskyld eller oförskyld skuld; det är icke nödvändigt att hans öde framställes i en pessimistisk eller i en optimistisk belysning; och det är ej heller nödvändigt att någon moralisk idealism eller någon metafysisk odödlighetstro framträder i diktarens skildring af hans undergång. Men det är nödvändigt att denne hjälte äger en viss, om icke moralisk, så åtminstone estetisk storhet, och det är likaså nödvändigt, att den makt som krossar honom är, om icke en berättigad, så åtminstone en imponerande makt.

Den äldre estetiken hade, som bekant, fastställt det som en oafvislig fordran, att de tragiska personligheterna tillhörde härskande samhällsklasser, och denna fordran — hvilken för öfrigt upprätthölls ännu af de tyska Weimarklassikerna — var icke någon tom scenisk konvenansregel. Man ansåg det omöjligt att några tragiska öden kunde utspelas annorstädes än i de kretsar, där människorna voro ställda inför tunga ansvar och stora uppgifter. Moderna estetiker ha visserligen lärt sig erkänna, att det kan finnas en hög tragik äfven i ett obemärkt och enskildt lif. Men de fordra icke desto mindre, att hvarje hjälte för ett sorgespel skall äga några betydande eller värdefulla egenskaper, genom hvilka han höjer sig öfver den mänskliga medelmåttans nivå. Ett sådant kraf upprätthålles t. o. m. af Prof. Volkelt, som

öfverhufvud är benägen att så mycket som möjligt utvidga tragikens gränser. Med små öden och små konflikter uppbygger man inga tragedier. Detta är en så godt som enstämmig åsikt hos dramats teoretiker. Och riktigheten af denna åsikt blir, tro vi, bekräftad om man granskar de stora sorgespelen.

Man skall svårligen kunna uppleta många af världslitteraturens tragiska hjältar, som icke antingen i sina starka lidelser, eller i sin höga begåfning, eller i sin moraliska kraft eller förfining ägde en om än så partiell öfverlägsenhet öfver mängden. Och om det också ej alltid kan sägas att hjältens egen personlighet öfverskrider den mänskliga naturens gränser, så ser man i stället något öfvernormalt stort i den makt mot hvilken han strider. En kraftmätning mellan våldsamma lidelser och höga plikter, mellan en själfständig individ och en allt individuellt förintande massa, eller mellan en viljestark människa och ett omildt öde, som blindt går fram öfver människors fåfängliga sträfvanden — någonting af detta möter man såväl i de franskt klassiska och de grekiska, som äfven i de moderna sorgespelstyperna, med ett ord i alla verkliga tragedier. Och om det sålunda i all tragik ingår en strid mellan ett stort och ett ännu större, så är det ju naturligast att förklara den estetiska njutningen af tragiska intryck på samma sätt som man förklarar den sublima stämningstypen. Den kamp mot något öfvermäktigt

hotande, hvilken vi tycka oss ana vid de sublima intrycken, är i tragedin framställd i hela sitt upprörande och sinnet förkrossande förlopp. Men äfven här leder kampen till en slags öfvervinnelse, och njutningen af det tragiska blir estetisk i samma mån den tragiska undergången ter sig sublim. Åskådarens beklämning förvandlas till en befriad och upplyftande känsla, då han ser en hjälte som offrar sitt lif för sin sträfvan och upprätt går mot sitt öde. Och han förnimmer en måhända ännu starkare estetisk tillfredsställelse då hjälten efter hårda strider erkänner storheten i en makt, för hvilken han icke blyges att böja sig. »Fjalars fall är Fjalars höjd» därför att nederlaget ger måttet på den storhet som förintats och den som segrat.

I sådana högtragiska situationer försiggår »reningen» hos själfva den lidande personligheten. Men det är icke nödvändigt att hjälten själf i sin undergång framstår sublim. Äfven en klagande människa kan i sitt fall verka tragisk. Det fordras endast att makten, eller ödet, för hvilket han faller, äger något af den storhet, som icke blott förkrossar, utan äfven upplyfter. Där betraktelsen icke finner något sådant befriande moment, kan intrycket väl vara uppskakande, rörande eller beklämmande, men icke tragiskt. Detta gäller såväl för de typiska intryck man kan hämta ur litteraturen, som äfven för den tragik man möter i det verkliga lifvet, samt

för de, i ordets vidsträcktaste mening, tragiska stämningar, som kunna meddelas i bildkonst och musik.

Vill man förklara njutningen af tragiska intryck utan att vädja till några utomestetiska faktorer, så kan man enligt vår mening icke annat än förena sig om Vischers gamla lära, enligt hvilken det tragiska är att betrakta som en specialform af det sublima. Det är endast på grund af denna specialforms stora betydelse för den dramatiska konsten, och på grund af de märkliga diskussioner den sedan århundraden gett anledning till, som den här behandlats i ett särskildt kapitel.

TIONDE KAPITLET.

DET KOMISKA.

Om det vid behandlingen af den tragiska stämningstypen var nödvändigt att begynna med ett framhållande af uppgiftens svårigheter, så är ett sådant försiktighetsmått ännu nödvändigare då man inlåter sig på att redogöra för läran om det komiska. Läsaren bör icke bereda sig på att i detta kapitel finna några bestämda och slutgiltiga definitioner; det högsta man på vetenskapens nuvarande ståndpunkt kan sträfva till är att bringa en viss reda i de diskussioner, till hvilka begreppet det komiska gifvit anledning. Af alla de estetiska uppenbarelseformerna finns det nämligen ingen som mer än denna har gäckat forskarnes ansträngningar att bestämma dess väsende. Allvarliga män ha under århundraden brytt sina tankar med att söka utröna, hvarför man skrattar åt allt som är löjligt — men de lärde ha ännu ej förmått komma öfverens i sina teorier. De

polemisera mot hvarandra, de utföra subtila analyser och metodiska klassifikationer, men de lyckas ej öfvertyga andra än sig själfva och sina egna elever om att de funnit de rätta förklaringarna. Och medan de tvista om definitionerna, skratta människorna som förut, lika retsamt obegripligt; och tänkarne lyckas ej, huru mycket djupsinne och lärdom de än nedlägga i sina studier, få verkligheten att stämma öfverens med teorin. Ty människorna kunna låta förmå sig till allt annat hellre än till att skratta efter ett system. De beundra ofta på grund af suggestion det man framställer för dem som beundransvärdt, och de dölja gärna sin förtjusning öfver sådant kritiken, eller en förhärskande moderiktning, förbjuder dem att uppskatta. Men de gripa sina löjen hvarhelst de finna dem, och de glömma all konvention och all respekt för auktoriteter så snart någon bjuder dem ett godt skämt. Om det, som nyss påpekats, ofta varit fallet att filosofer med sina doktriner om det tragiska omedelbart påverkat de dramatiska diktarne, så torde det näppeligen ha händt, att en estetisk teori utöfvat något inflytande på skämtarnes praktik. Med dogmatiska konstregler och kritiska påbud kommer man ingen hvart, så snart man råkat in på området för det komiska.

Det är antagligen ett medvetande om denna maktlöshet, som ledt till att studiet af det komiska öfverhufvud erhållit en empirisk karaktär. Där man

icke a priori kan uppställa lagar, tvingas man att genom verklighetsstudium söka utfinna lagar. Därför har man undersökt alla tänkbara arter af komiska intryck, för att utröna hvad som för dem alla är gemensamt och väsensbestämmande. Om enskilda anekdoter i skämttidningar har man skrifvit sidlånga förklaringar, och man har upplöst små tillfälliga ordlekar i deras enkla beståndsdelar lika noggrant och metodiskt, som man analyserar ett preparat under ett mikroskop. All lärdomens tunga apparat och alla tänkandets hårda mödor ha inriktats på det irrationella och lätta, som är ett skämt, med en disproportion mellan mål och medel, som i och för sig synes innebära något komiskt. Den estetiska litteraturen tyder i själfva verket på att det måtte ligga något infektiöst i den estetiska uppenbarelseform vi här ha att göra med. När en respektabel filosof bemödar sig om att interpretera och kommentera en komisk situation, så kan det ej hjälpas att det från forskningsämnet faller ett visst skimmer öfver forskaren. Men detta roande intryck är likväl af öfvergående art; det blir icke bestående om man fördjupar sig i studiet af den estetiska litteraturen. Den som tillbragt en längre tid med att arbeta sig in i de vetenskapliga teorierna om komikens väsen, tröttnar snart på att se huru det komiska, som Jean Paul har uttryckt det, endast som en objuden gäst har gått in i filosofernas definitioner. På grund

af erfarenhet kunna vi försäkra att arbetet i längden icke är lustigt alls, och knappast ens underhållande.

Vill man undvika att göra sig löjlig eller tråkig, så är det försiktigast att icke inlåta sig på några alltför vidlyftiga begreppsutredningar om komikens väsen. Vi skola därför inskränka oss till att i korthet karaktärisera de viktigaste af teorierna för denna stämningstyp samt till att i sammanhang därmed i hastig öfversikt genomgå de förnämsta arterna af komiska företeelser. Sedan detta blifvit gjordt, skola vi söka utröna, om icke någon af de anförda teorierna, eller möjligen en kombination af några bland dem, kan förhjälpa oss till en viss helhetsuppfattning om det komiska som estetisk uppenbarelseform.

Bland de tänkare, som sökt definiera komiken, har man i främsta rummet att nämna Aristoteles. »Det komiska», heter det i hans Poetik — med en formulering som synes grunda sig på några tidigare uttalanden hos Platon — »är något felaktigt eller fult, som hvarken är smärtsamt eller skadligt.» Liksom alla Aristoteles' definitioner innehåller äfven denna, trots sin knapphet, mycket som är riktigt, och det beror ej uteslutande på det stora namnets auktoritet, att den utöfvat ett betydande inflytande på senare författare. De filosofer, som fatta det sköna som en kraftens och sundhetens yttringsform,

och de som i det sköna se en dold ändamålsenlighet, måste ju känna sig anslagna af att det komiska, hvilket i många afseenden framstår som en motsats till det idealestetiska, sålunda blir bragt i samband med det fula. Disharmoni, ändamålsstridighet eller ohälsa, med ett ord, något »felaktigt» eller »fult», hvilket icke är, eller icke betraktas som, skadligt eller smärtsamt kan man ju i själfva verket iakttaga i de flesta komiska företeelser. Sådana intryck äro i enlighet med sin natur ägnade att framkalla olust eller att förefalla oss skadliga. Men när vi skratta åt dem, glömma vi det misshag de väcka, och all den fara med hvilken de hota. Den begynnande olusten förbytes i lust, och ur negerandet framgår ett bejakande, på samma sätt, om också ej af samma anledning, som vid intrycket af sublima företeelser.

En sådan konflikt mellan tvenne motsatta själstillstånd ligger väl till rätta för det slags begreppskonstruktioner, af hvilka de spekulativa filosoferna sammansatt sina estetiska system. Därför kunna vi ofta iakttaga att den gamla grekiska tanken, i högfilosofisk omklädnad, återuppträder hos den nyare tidens teoretiker. Sin ståtligaste formulering har den fått i Arnold Ruges definition, enligt hvilken det komiska är det samma som »en pånyttfödelse ur den fördunkling, som vållats af att ändligheten segrat öfver idén i *fulhet,* skönhetens återuppblickande, och besinningens andeblixt ur andens förmörkelse».

Allt detta är onekligen ett rätt underligt språk. Men det blir, liksom det mesta af hvad som skrifvits på Hegelianska, begripligt om man utbyter de filosofiska begreppen mot psykologiska data. Fulheten kämpar icke i verkligheten mot sin motsats, och blir icke öfvervunnen af denna, men den kan förlora sin betydelse för vårt medvetande. Därför svarar innebörden af Ruges teori rätt väl mot hvad Dugald Stewart uttryckt i termer för vår erfarenhet, då han sagt att de komiska företeelserna äro sådana »små ofullkomligheter i människors karaktär och uppträdande, som icke framkalla någon moralisk indignation och ej heller försätta oss i den melankoli, som väckes vid åsynen af depravation». För att ett sådant intryck skulle uppstå förutsättas vissa betingelser i den yttre verkligheten, d. v. s. felet eller ofullkomligheten får ej vara alltför stort. Men det förutsättes äfven ett visst betraktelsesätt hos oss, ty — vare sig Aristoteles menat det eller ej — äfven det minsta fel och den minsta ofullkomlighet måste för en sträng uppfattning te sig »smärtsamt» eller »skadligt». Sålunda ledes man tillbaka till den punkt, från hvilken all förklaring af de estetiska tillstånden har att utgå: det intresselösa seendet. Det fula som, dels på grund af det sätt på hvilket det framträder i verkligheten, och dels på grund af det sätt på hvilket vi betrakta det, icke hos oss väcker några tankar på vår egen eller andras väl-

färd, d. v. s. som står isoleradt från hvarje samband med vårt praktiska lif, blir ett komiskt intryck, af hvilket vi kunna njuta estetiskt. I en sådan omformulering äger Aristoteles' definition onekligen en viss tillämplighet på många arter af komiska intryck. Men vi kunna icke slå oss till ro med dem, ty vi finna snart att den är alltför vid. Det finns mycket ändamålsstridigt, oharmoniskt och osundt i världen, ur hvilket vi med ingen abstraktion förmå utdraga någon komisk lust. Det finns fult som, huru »oskadligt» och »smärtfritt» det än må te sig, aldrig blir annat än tråkigt och deprimerande. Ur de teorier, som grunda sig på Aristoteles' definition, kunna vi därför icke hämta annat än en negativ bestämning af komikens väsen. De gifva oss upplysning om ett af villkoren för njutningen af komiska intryck, men de lära oss icke förstå hvad det är som ger anledning till själfva njutningen.

Ett svar på denna fråga kan erhållas endast om man riktar sin uppmärksamhet på de själstillstånd, som väckas af komiska intryck. Detta ämne åter synes icke — om man undantager några fragmentariska och flyktiga uttalanden hos Platon och Cicero — ha intresserat de antika filosoferna. Hos den nyare tidens första stora tänkare, Descartes, finner man däremot några märkliga reflexioner, som åtminstone medelbart hänföra sig till läran om det komiska. I sin bok om passionerna har Descartes

nämligen anslagit ett kort kapitel för förlöjligandet. »*La moquerie ou la dérision*», säger han, »är en sammansmältning af glädje och hat, som uppstår när vi iakttaga en liten olycka hos en person, hvilken vi anse förtjänt af denna olycka. Vi hata olyckan, men vi glädjas öfver att se den råka en som vi anse förtjänt däraf, och när detta inträffar oväntadt, så leder öfverraskningen till att vi skratta. Men olyckan får ej vara stor, ty då kunna vi ej tro att den lidande personen är förtjänt af den, såvida vi nämligen icke äro illvilliga, eller känna ett starkt hat mot personen i fråga.» Denna definition ger sig, som synes, icke ut för att förklara mer än en enskild komisk företeelse. Den gäller förlöjligandet mer än det löjliga. Men det är i alla fall skäl att anföra den, därför att den i en utvidgad formulering ger uttryck åt de tankar, som anträffas hos Platon och Cicero, och därför att den erbjuder en rätt intressant analogi med de skuld och rättfärdighetsläror som, delvis på grundvalen af Aristoteles' teori, utarbetats till förklaring af den tragiska lusten. Därtill bildar Descartes' kapitel om förlöjligandet en naturlig öfvergång till Thomas Hobbes' lära om skrattet, hvilken åter varit af afgörande betydelse för de estetiska teoriernas utveckling.

Hobbes' ryktbara statslära grundar sig, som bekant, på en djup och bitter kännedom om människonaturen. Och någonting af denna bitterhet

framträder äfven, synes det, i hans lära om det komiska. Han har, liksom Descartes, iakttagit att vi kunna glädjas åt små olyckor, som träffa våra medmänniskor. Men Hobbes inskränker sig icke till att härleda endast förlöjligandet från en sådan mer eller mindre själfvisk tillfredsställelse; han anser att allt skratt öfverhufvud »ger uttryck åt en plötsligt väckt själfkänsla, som framgår ur föreställningen om vår öfverlägsenhet i jämförelse med andras underlägsenhet, eller i jämförelse med en underlägsenhet hos oss själfva vid ett tidigare tillstånd». Genom en sådan definition vill han förklara, hvarför vissa osköna intryck kunna väcka en lustförnimmelse: man glädjes öfver dem därför att man triumferar i medvetandet om att själf vara fri från de ofullkomligheter man bevittnar hos andra.

Denna förklaring grundar sig obestridligen på en träffande iakttagelse, om hvars riktighet man har många tillfällen att öfvertyga sig. Andras ofullkomligheter, och andras små motgångar, väcka glädje hos den allmänhet, som roas af krymplingars missbildade kroppar och af clowner, som bli sparkade eller pryglade. Denna primitiva lust ter sig visserligen i någon mån förfinad, då den framkallas vid åsynen af andlig underlägsenhet och andliga nederlag. Men för en god del af publiken är njutningen af komisk skådespelarkonst och komisk diktning rätt litet skild från den njutning, som bjudes

på en cirkus. Om också omedvetet, eller endast halft medvetet, förbinder den sig med en behaglig tillfredsställelse öfver att man själf är höjd öfver narraktigheten och går fri från förödmjukelserna. Därför är det icke förvånansvärdt, att många författare sökt definiera komikens väsende genom att kombinera Descartes' teori om förlöjligandet med Hobbes' lära om skrattet. Coquelin Cadet t. ex. — den store skådespelarens yngre broder, som själf var en framstående farsaktör — säger i sin bok *Le rire*, att skrattet är ett uttryck för den egoistiska glädje man erfar vid att bevittna andras olyckor, då man själf befinner sig i en tryggad position. En sådan uppfattning, hvilken osökt låter sig jämföras med de i läran om det tragiska så ofta citerade Lucretianska verserna om njutningen af att från stranden iakttaga en annans mödor på det stormiga hafvet, ger oss emellertid icke förklaring på mer än en särskild art af skrattretande företeelser. Och den erbjuder oss ingen upplysning om det komiska som estetisk uppenbarelseform. Ett betraktelsesätt, i hvilket det egoistiska välbehaget vore förhärskande, kunde ju svårligen kallas »intresselöst». Huru allmänt mänskligt det än må vara att triumfera öfver andras underlägsenhet, och huru mycket af en sådan triumfkänsla det än må bemänga sig med njutningen af komiska intryck, så måste likväl denna njutning — försåvidt den öfverhufvud skall äga

någon estetisk betydelse — basera sig på en mindre själfvisk förnimmelse. För att en estetisk känsla skall uppstå, kan det ej heller vara nog, att uppmärksamheten afledes från det dolda själfbehaget i en förnimmelse af egen öfverlägsenhet. Det komiska skulle för all tid stanna utanför den egentliga konstalstringens och konstnjutningens område, om Nietzsche hade rätt i sin aforism: *Lachen heisst schadenfroh sein, aber mit gutem Gewissen.* Hela begreppet skadeglädje, och alla begrepp som därmed äga något samband, måste aflägsnas från definitionerna, innan dessa kunna erhålla någon estetisk tillämplighet.

Ett sådant aflägsnande har i själfva verket företagits af Professor Groos i en intressant begreppsutredning, genom hvilken han för den estetiska teorin sökt utnyttja samma iakttagelser som tidigare gjorts af Hobbes. Groos särskiljer nämligen det komiska som estetisk uppenbarelseform från den komik, som framträder i det utomestetiska lifvet. När man, säger han, själfbelåtet skrattar åt en annans underlägsenhet eller förödmjukelse, öfverlämnar man sig åt en känsla, som har intet att göra med de estetiska själstillstånden. Men denna känsla blir estetisk om man, för att sympatiskt förstå det komiska intrycket, själf införlifvar sig med den främmande underlägsenheten, och i sitt »medkännande» gör sig delaktig af en annans löjlighet. Den grofva lusten öfver egen öfverlägsenhet tränges tillbaka och i dess ställe in-

träder en lätt och fri stämning, under hvilken man liksom på lek turvis försänker sig i det komiska och turvis höjer sig öfver detsamma. Genom att sålunda vid alla estetiskt-komiska intryck förutsätta ett slags tillägnelse af den underlägsenhet man roar sig åt, söker Groos bringa hela den komiska konstalstringen in under en enda formel. Det kan icke heller nekas, att han med mycken fyndighet förmått ådagalägga, det en slags förädlad öfverlägsenhetskänsla gör sig gällande i ett stort antal exempel på komisk njutning. Men det är å andra sidan uppenbart, att det i många fall behöfves ansträngning för att kunna genomföra reducerandet af alla komiska förnimmelser till en triumf öfver främmande och tillägnad underlägsenhet. Och det synes oss, som om det vore en fåfänglig möda att söka företaga en sådan härledning. Det som är riktigt i Hobbes' och Descartes' observationer kan tillvaratagas, utan att man alls, ens i någon form, behöfver upprätthålla tanken om en öfverlägsenhet hos betraktaren gentemot den han i sin betraktelse roar sig åt.

För att kunna utdraga det väsentliga ur det åskådningssätt, som framträder i alla de senast omtalade teorierna, måste man emellertid inlåta sig på frågan om skrattets ursprung. Denna fråga får visserligen icke sammanblandas med frågan om det komiska, ty om också allt komiskt uppväcker skratt

eller småleende, eller åtminstone en tendens till småleende, så finns det många slag af skratt, som icke ha något att göra med komiska förnimmelser. Skrattet kan tjäna som uttryck för så olikartade känslor som t. ex. glädje, välvilja, förlägenhet, öfverraskning och förtviflan, och det kan t. o. m. uppträda som en ren reflexrörelse då man blir kittlad. Men om det sålunda måste anses oriktigt att, som några amerikanska författare gjort det, rent af grunda själfva studiet af det komiska på en undersökning af skrattet, så kan man likväl icke föreställa sig annat, än att man ur teorin om skrattets natur skall kunna få en viss hjälp för studiet af den estetiska uppenbarelseformen. Man bör ju bland de olika arterna af skratt kunna särskilja någon art, som är ett typiskt uttryck för de komiska förnimmelserna. Och om man kan bilda sig en sannolik föreställning om huru denna yttring först uppstått hos människor, som ännu icke ägt något utveckladt estetiskt lif och någon uppskattning för komik, så bör man därmed vinna en möjlighet att bestämma det grundläggande elementet i den komiska upplefvelsen.

En sådan hypotetisk föreställning om det så att säga för-estetiska skratt och om de för-estetiska förnimmelser, som föregått uppskattningen af komiska intryck, vinner man genom att fullfölja en tanke, som blifvit framkastad af Alexander Bain i hans arbete om känslornas och viljans psykologi.

Bains uppfattning stämmer i många afseenden öfverens med Hobbes' teori och har tydligen blifvit påverkad af den. Men Bain har därtill, synes det oss, rönt inflytande af Herbert Spencer, som i sin lilla essay om skrattets ursprung gett en fysiologisk förklaring på själfva skrattrörelsernas uppkomst. Genom att komplettera Hobbes' teori med denna fysiologiska lära, har Bain förmått undvika det som varit ensidigt i hans store föregångares betraktelsesätt. Han tänker sig nämligen att skrattet ursprungligen varit ett uttryck för den maktförnimmelse människan erfarit, då hon lyckats öfvervinna en motståndare. Att denna yttring blifvit förknippad med triumfkänslan, som Hobbes gjort gällande, och med skadeglädjen, som Descartes och så många efter honom påstått, skulle sålunda te sig som en naturlig följd af de omständigheter, under hvilka skrattet uppstått. Men det vore likväl, enligt Bains framställning, hvarken triumfkänslan eller skadeglädjen som framkallat skrattet. »Den enda orsak», heter det, »som man kan åberopa för denna uttrycksrörelse, är att vi efter en stor kraftansträngning, när resultatet väl blifvit uppnådt, känna ett behof af att släppa ut ångan, och detta försiggår i skrattets spasmodiska utbrott. Genom upprepade associationer, som måhända lagt grunden till en ärftlig disposition, har skrattet [sedermera] så intimt förbundits vid förnimmelserna af makt, herravälde och

seger, att det kommit att tjäna som ett utlopp för starka lustkänslor i allmänhet; och på grund af samma associationer har medvetandet om att man väcker löje hos andra blifvit en af våra bittraste olustförnimmelser.»

Det är, som synes, endast i en hastig antydan Bain har sökt skizzera skrattets utvecklingshistoria. Det kan äfven anmärkas, att man icke förklarar mycket med den mer målande än vetenskapliga beteckningen »att släppa ut ångan». Men den tanke, som legat till grund för detta ingeniörsuttryck, blir lättare begriplig om man i Spencers essay läser om huru vid uppkomsten af komiska förnimmelser en nervspänning, som icke funnit sitt utlopp längs de kanaler, mot hvilka den riktat sig, i stället utlöser sig i konvulsiviska rörelser i struphufvudet och respirationsorganen, d. v. s. på den väg där starka känslor så ofta uttrycka sig i tal och sång. Och om man ställer tillsamman Spencers och Bains förklaringar, så kan man bilda sig en rätt åskådlig föreställning om urskrattet hos den vilda människa, som segrat i en kroppslig tvekamp. De kluckande rörelserna i halsen och den lifliga vibreringen i andningsmusklerna ha, så tänker man sig, verkat som en utlösning för det öfverflöd af kraft, som förblifvit oanvändt, då fienden fallit till marken. Kroppens styrka har varit spänd till det yttersta för att öfvervinna ett motstånd, och då motståndet

vikit undan, har spänningen befriat sig i ett klingande *ha ha ha.* Man kan äfven lätt förstå att detta läte, eller rättare de rörelser genom hvilka det frambringas, genom association förbundits vid andra förnimmelser af öfverflödande kraft, vare sig kroppslig eller andlig. Skrattet skulle sålunda fått betydelsen af ett uttryck för maktkänsla, hvilket uttryck visserligen kan verka pinsamt förödmjukande på dem som ej förmå förena sig om detsamma, men hvilket i och för sig icke behöfde uppfattas som annat än en utlösning af samlad och oanvänd spännkraft.

Med denna uppkonstruerade utvecklingshistoria kan man emellertid förklara endast en särskild art af skratt. Det är ju allmänt kändt, och det har framhållits äfven af Spencer och Bain, att ett öfverskott af hälsa och lifskraft, hvilket psykiskt förnimmes som ett allmänt välbehag, ofta uttrycker sig i skratt eller löjen. Vid sådana yttringar kan man icke tala om något motstånd, som vikit undan för angrepp och därmed låtit en kraftspänning lösa sig i skrattrörelser. Men det är att märka att det ej heller vid dessa tillfällen kan blifva tal om någonting som skulle motsvara en komisk förnimmelse. Den lust man erfar vid att iakttaga något löjligt är nämligen väl att skilja från den naiva glädjen, och man bör icke låta förvilla sig af att de båda själstillstånden uttrycka sig på samma sätt. Lyckliga varelser äro ofta fullkomligt blottade på sinne för komik, men de kunna det

oaktadt skratta mer än de bästa skämtare. Barn skratta då de äro mätta och glada, och uppväxande människor skratta af idel lust att vara till. Man må blott tänka på umgängessederna under denna afundsvärda ålder, då skrattet i regeln är hälften — och oftast den bättre hälften — af konversationen. Den uppsparade och oanvända vitaliteten uttrycker sig i de itererade exhalationer, som med sitt skallande ljud ge ett så förträffligt ackompanjemang åt den evigt nya texten *Wir sind jung und das ist schön.* Men denna öfverflödande lifslust kan i alla fall söka sig andra utlopp, d. v. s. den har icke skrattet till sin enda och naturliga yttringsform. Och å andra sidan finnes det människor, som skulle råkas af det öde La Bruyère i sin bittra lefnadsvisdom har varnat oss för, såvida det icke vore möjligt att skratta utan att vara lycklig.

Il faut rire avant que d'être heureux de peur de mourir sans avoir ri. För dem som icke förfoga öfver hälsans och glädjens naiva uttryck, återstår den art af skratt som kan inträda vid tillfälliga kraftöfverskott, då den kroppsliga eller andliga energin är större än hvad som kräfts för att möta ett gifvet motstånd. Och denna uttrycksrörelse har enligt vår mening blifvit ypperligt karaktäriserad i Bains uttalande om det segerläte som uppstår då »ångan släppes ut» därför att ansträngningen ej mera är behöflig. Utbyter man i den nyss citerade

skildringen den kroppsliga kraftspänningen mot en intellektuell, så påminnes man omedelbart om tillfällen, vid hvilka man själf har skrattat därför att man spänt sina sinnen eller tankar för något intryck, som synts göra anspråk på samlad och skärpt uppmärksamhet, d. v. s. på själslig kraftutveckling, och detta intryck så plötsligt har försvagats eller förintats. Ja, det kan t. o. m. hända att man erinrar sig upplefvelser, hvilka i detalj låta jämföra sig med det som i det föregående blifvit sagdt om den vilda människans seger öfver en motståndare i kroppslig tvekamp.

Det finnes sålunda, för att nämna ett exempel, i gamla engelska parker en anordning, som utsätter besökaren för en rätt egendomlig sensation. Trädgårdsmästaren har planterat häckar, som på grund af sin anläggning synas leda ut mot något betydelsefullt mål, och mellan hvilka den oinvigde därför vandrar fram i förväntan på att möta ett vidsträckt perspektiv, en fri och öppen utsikt, eller åtminstone någon effektfullt placerad liten paviljong. Men när han nått till vägens slut öfverraskas han af att stanna vid ett dike eller en grop. Den spända förväntningen har upplöst sig i intighet, och effekten är densamma som då det fysiska motståndet plötsligt viker undan för vildens angrepp. Därför är det icke så underligt att dessa häckar i den engelska trädgårdslitteraturen benämnas *Ha-Ha-häckar.* Man skrattar då man gått igenom dem, och detta skratt är ett uttryck

för den förnimmelse man erfar vid komiska intryck. Det är nämligen, såsom många författare framhållit, utmärkande för komiken — till åtskillnad från den barnsliga och omedelbara glädtigheten — att det i densamma ingår ett visst, om också ofta omärkligt och omedvetet element af besvikelse. En sådan besvikelse saknas väl icke helt ens i den segerkänsla, som inträder då en fysisk motståndare oväntadt blifvit öfvervunnen — ty det är tomhet i alla alltför lätta triumfer — men den blir i alla fall vida mer accentuerad, då en intellektuell kraftspänning visat sig ha varit öfverflödig. Förväntningar gäckas, en lyftning förbytes i fall, och så uppstår den specifika och blandade stämning, i hvilken lustelementen, som motsvaras af kraftöfverskottet, visserligen ha en afgjord öfvervikt öfver olusten, men i hvilken man likväl endast finner en fattig ersättning för naiva människors osammansatta och meningslösa munterhet.

Sådan är den uppfattning om komikens väsen man vinner genom att kommentera, och delvis komplettera, de engelska filosofernas läror. Ehuru Bain och Spencer icke utdragit alla de evolutionistiskt-estetiska konsekvenserna af sina egna undersökningar om skrattets ursprung, torde den framställning här blifvit gifven likväl i det väsentliga öfverensstämma med deras allmänna betraktelsesätt. När Bain förklarar det komiska, säger han nämligen att det är

ett intryck vid hvilket »någon personlighet eller företeelse, som besitter en viss värdighet, degraderas från sin värdighet under omständigheter, som icke väcka någon annan starkare sinnesrörelse». Det komiska, heter det, framkallar därför hos åskådaren en känsla af »befrielse från tryck, och en förnimmelse af makt». En likartad uppfattning ligger till grund för Spencers definition, enligt hvilken det komiska beror på att åskådaren utsättes för en plötslig öfvergång »från stora ting till små», för en »descending incongruity».

Dessa uttalanden, som kunna motiveras med rent fysiologiska hänvisningar till den oanvända kraftspänningens utlösning i skratt, stämma emellertid slående väl öfverens med de begreppsbegränsningar, som utförts af de spekulativa filosoferna. Redan Kant hade sålunda i sin *Kritik der Urtheilskraft* definierat skrattet som en affekt, hvilken framträder då »en spänd förväntan plötsligt upplöser sig i intet». Och om man, som vi anse det, kan säga att detta påstående icke af Kant blifvit bevisadt med några öfvertygande argument (hvarför det icke heller synts nödigt att framställa Kant som en föregångare till de engelska filosoferna), så ha senare tyska estetiker med stöd af mer ingående detaljundersökningar häfdat samma betraktelsesätt. För Jean Paul är sålunda det komiska något oändligt litet, som står i motsats till något upphöjdt, och för Vischer

bildar detta samma motsatsförhållande grundvalen för en serie skarpsinniga konstruktioner, som visserligen till sin formulering äro dialektiskt spekulativa, men icke desto mindre stödjas af ett rikt förråd af träffande verklighetsiakttagelser. Slutligen har professor Lipps år 1898 i en strängt metodisk, psykologisk och estetisk bevisföring utvecklat en teori, som är nära besläktad med Bains och Spencers lära.

I sin med rätta högt uppskattade undersökning *Komik und Humor* säger nämligen Lipps att »förnimmelsen af komik uppstår i det att något — vare sig i sig själft eller för oss — betydelsefullt och intryckskraftigt, för oss eller i oss går miste om sin betydelse eller sin förmåga att göra intryck». Då det åter gäller att förklara hvarför denna process, i trots af den olust som följer med hvarje besvikelse, hos oss väcker njutning, så heter det i Lipps' bok att »grunden till den komiska lustkänslan står att finna i det förhållandet, att den psykiska kraft vi förfoga öfver är större än den kraft på hvilken intrycket gör anspråk». »Det är denna kraftöfvervikt som ger den komiska förnimmelsen dess glädtiga, lätta och lekande karaktär.» Äfven här har man sålunda att göra med en teori, hvars innebörd vinner åskådlighet, om man tänker tillbaka på bilden af en segrande kämpe, hos hvilken öfverskottet af oanvänd styrka löser ut sig i skratt, när fiendens motstånd plötsligt vikit undan för hans angrepp.

Det bör med eftertryck framhållas att den tyska författaren icke förefaller att på något sätt ha blifvit påverkad af de engelska filosoferna. I sin historiska öfversikt omnämner visserligen Professor Lipps med ett visst erkännande både Spencers och Bains definitioner på det komiska. Men den undersökningsmetod, genom hvilken dessa definitioner blifvit härledda, är honom främmande, och han reserverar sig med skärpa mot alla försök att grunda en estetisk behandling af komikens väsen på studium af skrattets fysiologi. Så mycket mer betyder det att just denna ringaktade lära om skrattet i detalj ger stöd åt professor Lipps' egen uppfattning. Hans teori intager därför en central ställning bland de filosofiska och naturvetenskapliga doktrinerna. Den förenar i sig de väsentliga elementen i de tidigare definitionerna, och det är den som bäst låter den estetiska komikens egendomlighet komma till sin rätt. Men detta är ännu icke liktydigt med att Lipps' definition, eller ens den allmänna uppfattning som gör sig gällande i den, skulle visa sig giltig med afseende å alla tänkbara arter af komiska intryck. Läsaren har antagligen redan själf påmint sig många skämt, hvilka förefalla att göra motstånd mot alla försök att inordna dem under den uppställda formeln. Det kan ej heller förnekas att Lipps haft en stor möda att bevisa tillämpligheten af sin teori, och att man gjort många anmärkningar mot hans sätt att

tolka de exempel han åberopar. Alla dessa anmärkningar behöfva ej här refereras, och än mindre bemötas, då det ju icke för oss gäller att ådagalägga den ena eller andra definitionens absoluta riktighet. Men vi kunna icke underlåta att med åberopande af några exempel uppvisa huru det betraktelsesätt Lipps företräder i alla fall är vida mindre ensidigt än hvad många kritiker påstått. Härvid känna vi oss emellertid icke tvungna att vare sig vid valet af exempel eller vid tolkningen af dem följa den metod Lipps själf tillämpat i sin argumentering.

Det är vid behandlingen af den komiska uppenbarelseformen, liksom med afseende å alla öfriga estetiska kategorier, lämpligast att begynna med de intryck man mottager vid betraktande af sina gelikar. Människan själf är för människan det mest komiska af allt. Om det är sant, som Rabelais sagt det, att ensamt människan kan skratta — *rire est le propre de l'homme* — så är det ej mindre sant att människan är mer att skrattas åt än några andra lefvande varelser. Man kunde t. o. m. påstå, att allt icke-mänskligt lif blir komiskt endast i den mån det af oss förmänskligas och i de fall det självt söker uppträda som mänskligt. Djuren t. ex. äro sällan komiska i och för sig, men vi skratta åt dem, då vi i deras gestalt eller deras rörelser igenkänna något som påminner om vårt eget släkte. Så kan med rätta människans komik betraktas som typisk

för det komiska öfverhufvud. Men i denna typ framträda många olika variationer och många grader af komisk verkningskraft. Ett barn är i regeln icke så löjligt som en fullvuxen, och barnet blir mest skrattretande då det i sitt uppträdande söker efterlikna de fullvuxna. Bland dessa åter äro männen löjligare än kvinnorna, såsom det framgår redan af litteraturhistorien. Ty huru få äro ej de kvinnliga lustspelsfigurerna i bredd med mängden af manliga farsgestalter. En kvinna, som icke sträcker sin sträfvan utöfver sitt trånga, men i all sin begränsning stora lifsområde, står nästan oåtkomlig för allt förlöjligande. Mannen däremot, hvars hela lif är en ansträngning att nå utöfver gränser, är af en rent biologisk nödvändighet dömd att blifva det komiska djuret framom alla andra. Hans ställning och hans verksamhet utsätta honom oaflåtligt för att framstå i löjliga situationer. Och om man rätt granskar dessa situationer så finner man oftast att det komiska intrycket beror på att betraktaren beredt sig på något stort eller betydelsefullt, och att hans förväntning blifvit sviken. Allt som försöker, eller synes försöka, att vara något annat än det egentligen är, måste någon gång komma att blotta sitt verkliga väsen och därmed erbjuda åt åskådaren något litet i stället för det stora han ledts att vänta.

Detta är orsaken till att djuren verka löjliga i och med detsamma vi betrakta dem som dåliga

kopior af människor, att barnen väcka vårt skratt då de med sitt uppträdande göra anspråk på att behandlas som fullvuxna, och att människan blir komisk då hon söker höja sig öfver den roll, till hvilken hennes stånd, hennes förmögenhet, hennes styrka eller hennes begåfning hänvisar henne. Hvar djärf sträfvan, vare sig den ledes af fåfänga eller ärelystnad, är förbunden med risken att framstå som komisk, och denna risk är så mycket större, ju mer den sträfvande, med ett högtidligt och allvarligt sätt att fatta sin uppgift, accentuerar kontrasten mellan hvad han vill vara och hvad han är. Därför kan endast en ständigt uppmärksam, ironiskt humoristisk medvetenhet om den egna begränsningen skydda sin man för den oafsedda komikens faror, liksom å andra sidan samma medvetenhet hindrar honom att någonsin nå de stora resultat, som vinnas endast under risken att misslyckas.

Det vore emellertid orätt att påstå det endast de oförsiktige erbjöde betraktaren det komiska skådespelet af något litet, som träder i stället för det väntade stora. Denna kontrast kan framträda i allt mänskligt lif, därför att människan, i sitt dualistiska väsen, gömmer element af en lägre natur, hvilken ständigt hotar att bryta fram vid sidan af den högre. I de civiliserade lefnadsformerna döljes denna natur enligt öfverenskommelse, men den gör sig likväl, trots all ängslig varsamhet, oupphörligt påmint. Och

därmed uppstår ett af de typiskt komiska motiv, man oftast möter i litteraturen och konsten. Det oanständiga, som i och för sig är icke-estetiskt, och t. o. m. anti-estetiskt, kan väcka ett komiskt intryck, när det plötsligt låter oss se huru människan, trots all sin ideella sträfvan, likväl är ohjälpligt bunden vid naturens ömkliga och löjliga nödvändigheter. Det tränger sig upp genom den konventionella hyfsningens yta liksom ett bud om den kreaturlighet vi äro tvungna att erkänna som vår. Och vare sig det oanständiga öfverraskar oss som en besvikelse — då det beröfvar oss illusioner, eller som en befrielse — då det bryter tvånget af stränga konventioner, så framkallar det i öfverraskningens ögonblick den effekt, som inträder då något stort eller högt förbytes i något lågt eller litet. Det är som om lifvet blefve demaskeradt, och vid hvarje demaskering kan man tala om något »intryckskraftigt» som, för att använda Lipps' formulering, »går miste om sin förmåga att göra intryck».

Från dessa exempel ledes man osökt öfver till en annan grupp af komiska förnimmelser. Allt okändt äger ju, i den mån det är hemlighetsfullt eller obegripligt, en verkningskraft som försvagas i och med det vi bli förtrogna med detsamma. Det gör anspråk på en spänning af uppmärksamheten, hvilken utlöses så snart intrycket förlorat sin svårfattlighet. Därför är det endast naturligt att igenkännandet är en

psykisk process, som ofta alldeles oreflekteradt uttrycker sig i skratt eller leende. Man kan äfven lätt förstå hvarför förklädnad, med efterföljande afklädande af den främmande kostymen, varit ett så omtyckt uppslag för barnsliga skämt och naiva lustspel. Denna maskerings- och demaskeringslek är äfven vida allmännare än man vid en flyktig granskning föreställer sig, ty det är icke endast människor som kunna dölja sig i lånade dräkter. Öfverallt där man igenkänner något välbekant under en förvillande förklädnad, upplefver man en komisk förnimmelse. Och komiken i en sådan förnimmelse blir desto mer framhäfd, ju mer det förklädda afslöjar sig som något relativt betydelselöst, d. v. s. ju större skillnaden är mellan det mått af psykisk kraft man beredt sig på att använda, och det kraftmått som det slutliga intrycket gör anspråk på.

Effekten af det oväntadt lillas plötsliga framträdande låter med särskild förmån iakttaga sig i de förklädnadsspel, som spelas med de språkliga uttrycken. Orden ha ju, liksom människorna, en högtidsdräkt och en hvardagsdräkt, och ordens betydelse kan maskeras, så att de med sitt uppträdande i satserna erbjuda läsaren eller lyssnaren en förvirring och en öfverraskning. Det är denna öfverraskning, som bildar det väsentliga innehållet i de komiska tillfällighetsdikter man benämner ordlekar. Granskar man närmare de intryck man mottager af

en ordlek, så finner man i regeln att det på en gång irriterande och roande i skämtet har sin grund i att man beredt sig på att uppfatta ett ord i en viss högre och djupare mening, och så plötsligt väckes till insikt om att ordet i sitt ifrågavarande sammanhang bör uppfattas i en vida enklare och banalare mening, d. v. s. man har väntat sig något allvarligt, stort eller betydelsefullt, och finner sig ställd inför något smått. I ordlekarna kan man därför finna många slående bevis på riktigheten af den uppfattning om det komiska, som uttalats af Kant och utförligt motiverats af Lipps.

Dessa samma former af skämt kunna emellertid ge ett åtminstone skenbart stöd äfven åt dem, som opponera sig mot Kants och Lipps' teori. Det erkännes antagligen allmänt att man inför ordlekar städse upplefver en öfverraskning, men det har bestridts att öfverraskningen alltid skulle förbyta ett stort i ett litet. Den komiska effekten, har man sagt, kan lika väl inträda, om ett litet plötsligt blir utbytt mot något stort. Det finnes, påstår man, icke blott ordlekar, utan äfven andra skämt, vid hvilka det senare intrycket representerar något större än det första intrycket låtit vänta. Det för komiken väsentliga vore därför det att osammanhöriga ting på ett öfverraskande sätt blifvit sammankopplade med hvarann snarare än det att något betydelsefullt upplöst sig i betydelselöshet. Man bör äfven med-

gifva, att det kan anföras exempel på komiska företeelser hvilka, som det synes, låta betraktaren förflytta sig från ett lägre till ett högre plan. Men det kan enligt vår mening genom en noggrannare analys uppvisas, att föreställningarna om en sådan stigning bero på en missuppfattning af det verkliga förloppet. Den komiska betraktelsen rör sig, som Spencer framhållit, icke i riktningen nedifrån uppåt, utan den löper nedför en utförsbacke.

Att så är fallet kan t. o. m. ådagaläggas med hänvisning till exempel, som enkom blifvit valda för att bevisa den motsatta uppfattningen. Professor Lipps har sålunda kunnat till sin förmån utnyttja en anekdot, hvilken Herkenrath åberopat till stöd för sin åsikt om att ett komiskt intryck kan uppstå äfven då något stort och betydelsefullt plötsligt träder i stället för något litet man beredt sig på att möta. Anekdoten är i och för sig otrolig, och har tydligen blifvit uttänkt för argumenteringens skull, men detta gör icke den mindre lämplig för tolkning. Herkenrath har föreställt sig att han från ett klädskåp hör ett prasslande ljud. Så öppnar han dörren för att släppa ut den katt, som han antager blifvit instängd där. Men i stället för detta »lilla» finner han — hvad kan ej en lärd mans fantasi hitta på — sin egen svärfar i klädskåpet, och han skrattar öfver att möta ett så mycket »större» intryck än han väntat. Detta skratt kan man äfven ge honom rätt

till, ty det är väl troligt att en och hvar skulle åtminstone smålett vid en liknande situation. Men de flesta hade väl i öfverensstämmelse med Lipps' förklaring funnit det löjliga icke i att den väntade katten förvandlats till en människa, utan i att en människa sjunkit till kattens nivå. Det är, säger Lipps med full rätt, något respektabelt som förlorar sin värdighet, då en vördnadsvärd man råkat i en belägenhet lik den i hvilken Herkenrath placerat sin svärfar, och det är därför äfven i detta fall en öfvergång från stort till litet, som väcker det komiska intrycket.

Samma förklaringssätt kan enligt vår mening tillämpas med afseende å de ordlekar, i hvilka ett högre begrepp öfverraskar med att träda i stället för ett lägre. Sådana ordlekar anträffar man t. ex. i medeltidens skolastiskt-teologiska litteratur. De ha måhända icke alltid kommit till i någon medvetet komisk afsikt, ty de äro ofta instuckna i allvarliga argument. Men de framkalla icke desto mindre hos en modern läsare ett småleende. Och när man t. ex. småler öfver att i en framställning af Madonnans egenskaper möta en lek med bokstäfverna i hennes namn — så som i det fyndiga tillägget till den bibliska texten om vattnets skapande: *Congregationes aquarum appellavit maria, sed congregationes gratiarum appellavit Maria* — så roas man icke af att se det jordiska, och därför relativt obetydliga hafvet

växa ut till den stora föreställningen om gudomens moder, utan man roas af att se ett allvarligt begrepp bli föremål för en lekande bevisföring. Hvad har svärfadern att göra i klädskåpet? och hvad ha madonnans egenskaper att göra med en accent på ett *i*. Det är sådana frågor man gör sig vid alla ordlekar, därför att det i dem alla finnes något relativt betydelsefullt, som förlorar sin värdighet. Äfven om man ej kan uppvisa något annat »stort» som blir »litet», så har man städse i dem att göra med det stora som innefattas i språkets karaktär af uttryck för föreställningar och känslor, och som i ordleken drages ned från sin höga värdighet för att tjäna som ett medel för en meningslös lek. Tankesymbolerna behandlas som blotta läten, och anden degraderas till bokstafvens förmån. Därför äro alla ordlekar ett slags majestätsbrott, som icke endast kränka modersmålets helgd, utan äfven insultera förnuftet. De äro gäckande och irriterande skämt, som för människor med utprägladt sinne för korrekthet kunna te sig outhärdliga. Dr Samuel Johnson t. ex., som för öfrigt ingalunda saknade humor, gick så långt i sitt hat till *puns* att han påstod sig hellre umgås med en stråtröfvare än med en man som gjorde ordlekar, och det är antagligt att han med detta uttalande gaf uttryck åt den stränga klassicismens respekt för ordens okränkbarhet. Den romantiska litteraturen har emellertid vänjt oss vid detta slags

självsvåld, och det finns väl numera ingen kritiker som skulle känna en moralisk indignation mot dem som missbruka språkets tecken till en harmlös lek med ljuden. Man roar sig med ostördt samvete åt de Shakespeareska clownernas infall och åt den Schillerska munkens kapucinerpredikan; ja, man kan t. o. m. erkänna att ordleken som sådan kan bära upp ett litterärt tankeinnehåll när den t. ex. användes af Oscar Wilde för att parodiera den tunga och ledsamma lifsåskådningens *importance of being Earnest*. Men det kan väl å andra sidan icke ens af denna konstarts ifrigaste anhängare bestridas att den pikanta retelsen i en ordlek har sin grund i den vanvördnad, med hvilken förnuftets »storhet» förbytes mot de tillfälliga ljud eller bokstafskombinationernas »litenhet». Sålunda ger äfven denna form af komik en bekräftelse åt Lipps' teori. Vi kunna icke tänka oss några komiska företeelser, som icke på oss skulle göra intryck af att någonting relativt stort eller högt faller från sin högre ståndpunkt till en lägre, och detta *pladask* gör sig med särskild tydlighet förnimbart i ordlekarna.

Om denna uppfattning äger giltighet som en allmän princip, så kan det samtidigt medgifvas att det i enskilda fall ofta är svårt att påvisa, *hvad det är* för ett betydelsefullt som förlorar sin betydelse. Och det kan äfven erkännas att man genom ett exklusivt tillämpande af den Lipps'ska formeln kan

förlora ur sikte många utmärkande egenskaper i komikens väsen. Det är därför riktigast att icke förbise sådana teorier genom hvilka, ehuru de i och för sig äro ofullständiga, någon enskild sida af de komiska företeelserna tydligare framhålles än i Lipps' definition. Oaktadt det sålunda, för att nämna ett exempel, icke är nog om man säger att de komiska intrycken uppstå då osammanhöriga ting blifvit sammankopplade med hvarann, så finnes det å andra sidan många komiska företeelser, vid hvilka osammanhörigheten hos de begrepp, som förenats med hvarann i en liknelse eller en ordlek, tilldrager sig vår uppmärksamhet mer än någonting annat. Det komiska, har man med rätta sagt, är ett zig-zag, en störing af tilldragelsernas och tankarnas förnuftiga ordning, en yttring som upphäfver eller motsäger sig själf. Det komiska är äfven i många fall något absurdt, som ger oss en aning om det oförnuftigas oändlighet. Och om man fäster sig vid den verkan det komiska utöfvar på betraktaren, så kan man påstå att detta intryck försätter sinnet i en slags oscillering mellan tvenne poler och därmed åstadkommer en förnimmelse lik den man erfar vid kittling, och som därför äfven uttrycker sig på samma sätt som förnimmelsen af kittling. En sådan definition vore emellertid — något som knappast behöfver utförligt bevisas — alltför trång för att kunna omfatta alla arter af komik. Alltför vida åter, och alltför obestämda i

formuleringen, äro definitioner sådana som Schopenhauers, enligt hvilken det komiska har sin grund i en »paradoxal och därför oväntad subsumtion af ett föremål under ett med detta föremål i öfriga afseenden heterogent begrepp», eller Solgers, enligt hvilken det är detsamma som »skönhetens idé, hvilken förvillat sig i det hvardagliga lifvets tillfälligheter och förhållanden», eller Vischers slutligen, enligt hvilken denna estetiska uppenbarelseform förklaras som en »sammansmältning af idé och verklighet, i hvilken verkligheten uttager sin revanch på idéns bekostnad».

Detta slags begreppsbestämningar ha visserligen större värde för den som vill inordna de estetiska kategorierna i ett filosofiskt system än för den som vill lära sig förstå komikens väsen. Men äfven en så spekulativ uppfattning som Vischers kan, såsom det framgår ur hans egen *Aesthetik,* med förmån tillämpas vid förklaringen af enskilda företeelser. Det komiska är öfverhufvud så mångskiftande i sina yttringar att man känner sig frestad att än gifva företrädet åt den ena och än åt den andra af de många teorierna. Ville man i en beskrifvande öfversikt genomgå lifvets, konstens och litteraturens olika arter af komiska intryck, så funne man sig snart tvungen att för karaktäristiken låna någon bestämning från nästan hvar och en af de ofvan omnämda definitionerna, hvilka, som det bör

ha visat sig af vår framställning, icke så mycket upphäfva, som ej snarare komplettera hvarann.

En sådan öfversikt af komikens konst-, litteratur- och naturalhistoria faller emellertid utanför området för de estetiska yttringarnas teori, och den behöfver därför icke meddelas i detta arbete. Det enda som här återstår, är att nämna några ord om den komiska förnimmelsens betydelse för det individuella och sociala lifvet, och om det inflytande denna förnimmelse har utöfvat på människans utveckling. Det komiska är nämligen, i vida högre grad än de öfriga estetiska uppenbarelseformerna, bundet vid de praktiska, utomestetiska sträfvandena, och det kan därför icke undvikas att komiken göres till föremål icke blott för ett estetiskt, utan äfven för ett etiskt bedömande.

Redan på de lägsta samhällsstadierna möter man skrattet, eller rättare sagdt förlöjligandet, som en slags social institution. Det kan som en allmän iakttagelse uttalas, att icke blott vildar, utan äfven obildade bland de s. k. kulturfolken se något komiskt i nästan allt, som är ovanligt och öfverraskande (*n. b.* så vida detta ovanliga icke är skrämmande). För en svart inföding äro de hvita löjliga, medan åter en hvit man skrattar åt de svarta. Och bland människor af samma ras anses i regeln de som skilja sig från den gemensamma typen behäftade med löjeväckande egenskaper. Grannfolk förlöjliga städse, som ordspråken och· skämtvisorna intyga,

hvarandras utseende och uppträdande. Om den rätta innebörden af detta skrattande åt ovanliga intryck komma anhängarne af den Hobbes-Groos'ska och den Kant-Lipps'ska teorin antagligen för en lång tid framåt att tvista med hvarann. Men huru själfva yttringens psykologiska genesis än må förklaras, så kan det icke råda något tvifvel om att den för släktets utveckling varit af en oberäkneligt stor sociologisk — för att icke rent af säga biologisk — betydelse. Vare sig att det ursprungligen varit en slags fariseisk triumfkänsla, som ledt till att man förlöjligat dem, som i sitt utseende skilt sig från ens eget utseende, eller att, som Lipps påstår, det komiska intrycket haft sin grund i att en främmande människotyp samtidigt synes väcka och svika anspråk på att betraktas som den normala människotypen — så är det tydligt, att rasernas och nationernas typrenhet befrämjats af att främlingarna betraktats som narraktiga människor, med hvilka man ej bör söka någon gemenskap. I ännu högre grad har det fysiska idealets utveckling gynnats af att missbildade och vanskapliga människor utsatts för åtlöjets ostracism. Slutligen ha äfven brott mot den rådande moraluppfattningen ofta blifvit bestraffade med förlöjligande skamstraff. Det är sålunda icke så få poster som kunna uppföras på komikens kreditsida. Men gentemot dem har man å andra sidan att annotera många

företeelser, hvilka icke ge oss en lika förmånlig uppfattning om det primitiva skämtlynnets etik.

Om det ur rashygienisk synpunkt varit nyttigt att den fysiska underlägsenheten förlöjligats, så har det samtidigt varit grymt, att man roat sig åt krymplingarnas och dvärgarnas oförskyllda olyckor. Och likväl är brutaliteten icke det enda, eller ens det värsta, fel för hvilket man kan beskylla den lägre komiken. Det är nämligen i alla fall en nödvändig förnuftsdom, som yttrar sig i de starkas och sundas löje öfver allt som är sjukligt, svagt eller vanskapligt; men det finns icke ens några utilitetshänsyn, som kunde anföras till försvar för förlöjligandet af dem, som afvika icke från skönhetens, hälsans eller styrkans typ, utan endast från ett särskildt stamideal. Om vi också känna medlidande med dem, som träffats af olyckan att få en alltför stor näsa, och om vi beundra dem som bära sin näsa och sitt öde som Cyrano de Bergerac, så kunna vi likväl erkänna att det är mer berättigadt att skratta åt en näsa, som är alltför stor, än att skratta åt en näsa som endast är olik ens egen. Den trånga stamkänsla, som med öfverlägsenhet förhånar allt, som ligger utanför den egna boplatsens gränser, kan visserligen vara förmånlig för nationalitetsmedvetandets utveckling, men den kan ingalunda vara gynnsam för nationernas egen andliga utveckling.

I ännu högre grad gäller detta om den allmänt mänskliga driften att förlöjliga dem, som ej förmått rätta sig efter rådande sociala konventioner. All originalitet som sådan är, på grund af sin ovanlighet, blottställd för ett skratt, som betjänar nivelleringens och uniformeringens syften. På samma sätt bli äfven tankar, som afvika från de förhärskande, betraktade som absurda tankar, dem man kan karrikera i visshet om att få skrattarne på sin sida. Åtlöjet värjer nämligen icke blott de fysiska idealen, utan det kan äfven användas som ett skyddsmedel mot allt, som med sin nyhet anstränger människorna och hotar att beröfva dem deras ostörda ro. Skämtet och de populära lustspelen söka, såsom Bergson med rätta framhåller i sin bok om skrattet, sina offer bland dem som sticka af från mängden. Sålunda vittnar konstens och litteraturens historia om att det komiska verkat som en konservativ makt, hvilken låtit de få bli lidande för de mångas nöje.

Trots allt detta vore det en oberättigad och farlig förhäfvelse att fördöma skämtets och lustspelens inflytande på samhällslifvet. Det må vara att den lägre komiken ofta är alltför obarmhärtig och t. o. m. alltför ointelligent, för att fullt kunna uppskattas på högre kulturstadier. Men äfven den komiska förnimmelsen utvecklas jämsides med den öfriga utvecklingen. Om vi ej mera lika hjärtligt som våra förfäder förmå skratta åt andras

nederlag eller andras underlägsenhet, så ha vi i behåll det löje, som väckes af insikten om det nära och oupplösliga sambandet mellan de små och de stora lifsfaktorerna. Hvarje världsåskådning, som icke bygger på ett vaket medvetande om detta samband, är dömd att bli osäker och ofullständig. Därför är det komiska, som lär oss förstå de mänskliga sträfvandenas begränsning, icke mindre nödvändigt än det sublima, som lär oss fatta människans ideala möjligheter. Känsligheten för de komiska motsägelserna kan visserligen, om den är högt uppdrifven och om den förenas med ett bittert temperament, leda till ett hårdt och obarmhärtigt kallgrinande. Men den kan äfven, där andra lynnesförutsättningar äro rådande, ge en friare och varmare ton åt lifsuppfattningen. Huru ofta händer det ej att något stort, som i sin höghet synes strängt och onåbart, förlorar sin skrämmande karaktär, när det göres till föremål för en humoristisk betraktelse. Och om de anspråk med hvilka storheten framträder visa sig oberättigade, så får förlöjligandet en etisk uppgift, när det i skoningslös satir demaskerar de falska gudarna. Mot deras kraf på dyrkan och underkastelse gifves det intet bättre skydd än den sunda vanvördnad, för hvars gapskratt trollen rämna, äfven om de vore stora som Dovrefjeld.

ELFTE KAPITLET.

DET ESTETISKA LIFVET.

Det kan anmärkas, och har väl redan blifvit anmärkt af många läsare, att de estetiska förnimmelsernas och föreställningarnas område är betydligt vidare än hvad de föregående kapitlen gifva vid handen. Konsten och naturen, säger man, erbjuda oss många estetiska intryck, som icke låta inordna sig under någon af rubrikerna: det sköna, det sublima eller det komiska. Det vore äfven omöjligt att ens försöka bestrida riktigheten af en sådan invändning. Men det kan icke desto mindre försvaras, att endast de nämnda stämningstyperna blifvit utförligt behandlade. I dessa modifikationer af den estetiska verkningskraften kan man nämligen studera alla de utmärkande egendomligheterna i den process, genom hvilken lifsintrycken göras till föremål för en kontemplativ lust. Skönheten, till hvilken man kan hänföra behaget och värdigheten, ger ju

oss en föreställning om de estetiska själstillstånden i deras största möjliga renhet, medan det sublima och det komiska representera det estetiska i dess samband med de utomestetiska upplefvelserna.

Det område på hvilket skönheten intager den centrala platsen, närmar sig sålunda religionens och etikens fält i och med det sublima, och sträcker sig med den komiska satiren in på den politiska och moraliska verksamhetens utmarker. Mellan dessa gränstyper åter anträffas talrika arter och varianter af de estetiska uppenbarelseformerna, som ansluta sig till den ena eller den andra af de stora hufvudklasserna. Och det finnes äfven sådana företeelser, som i en noggrant genomförd klassifikation måste hänföras till själfständiga grupper. Det *karaktäristiska* t. ex. behöfver icke nödvändigtvis vara komiskt eller sublimt för att kunna ge upphof till en estetisk förnimmelse. Det *hemska* kan, äfven då det icke är upphöjdt, användas som motiv för en konstnärlig framställning, ja, t. o. m. det *vämjeliga* och *frånstötande* kan utnyttjas till förmån för de artistiska effekterna. Om det gällde att framställa en fullständig konst- och skönhetslära, vore det därför nödvändigt att uppmärksamma ett vida större antal stämningstyper än vi i det föregående ens ha omnämnt. Då detta arbete emellertid icke åsyftar något annat än ett klargörande af det estetiska lifvets allmänna karaktär, har det icke ansetts behöfligt att

redogöra för andra än de stora hufvudkategorierna. Hvad som blifvit sagdt om dem kan i det väsentliga tillämpas på alla de intryck man hämtar ur konsten eller ur den kontemplativt estetiska betraktelsen af naturen och lifvet. Det enda som här skall påpekas är att antalet företeelser, hvilka tjäna som motiv för konstframställningar, under den estetiska utvecklingens gång blir allt större och större. Hvad en individ eller tidsålder finner prosaiskt, kan för en annan individ eller en annan generation te sig som rikt på poetiska möjligheter. Så breder sig den kontemplativa betraktelsens rike öfver ett allt vidsträcktare territorium, inom hvilket det gifves plats för de mest olikartade framtoningar af den estetiska verkningskraften.

För hvarje gång konsten riktat sitt område med en ny provins, ha människorna vunnit en fördjupad och förfinad förmåga att uppskatta naturens och lifvets estetiska kvaliteter. De stora skapande personligheterna ha förstått att lyfta intrycken upp ur deras hvardaglighet, och att göra företeelserna till bärare af mänskliga själstillstånd. För dem som tagit lärdom af deras naturframställning och lifsskildring, har tillvaron fått en betydelse som den dittills saknat. Detta är hvad Hugo von Hofmannsthal vackrare än någon annan har uttryckt, då han i sin dikt *Der Tod des Tizian* låtit en af den döde målarens elever utropa:

Die aber wie der Meister sind, die gehen,
Und Schönheit wird und Sinn wohin sie sehen.

För det konstnärliga seendet, som omedvetet ordnar verklighetsintrycken, så att de alla tjäna till framhäfvande af den förhärskande stämningen, finns det knappast någon företeelse, som ej kunde vinna ett estetiskt värde. Därför gömmer det sig — om man afdrager den öfverdrift, som ingår i alla paradoxalt tillspetsade påståenden — en märklig sanning i de ord, med hvilka Friedrich Hebbel afslutar sin sonett till målaren Gurlitt:

Ich möchte Bilder schaun, nicht machen können,
Und bloss, um nichts vom Hässlichen zu leiden,
Denn niemals hat's der Maler noch gesehen.

I de ögonblick en konstnär är konstnär, så bör man väl tolka Hebbels mening, ser han ingenting fult. Det förvirrade ordnar sig i ett betydelsefullt sammanhang; det tryckande blir en lyftande storhet; det förödmjukande blir en komisk litenhet; där det finnes någon gömd samklang blir den framhäfd som en tonande harmoni; och där disharmonin är rådande kan äfven den bli intressant som en karaktäristisk fulhet. Sålunda verkar den estetiska betraktelsen som en arkimedisk punkt, med hvars hjälp människan höjer hela sin lifssfär öfver tillvarons hårda och tunga betingelser. De estetiska upplefvelserna bygga, så kunde man äfven säga, på

ett slags förvandlingsmirakel, hvilket låter oss hämta kontemplativa lustvärden ur alla intryck och erfarenheter. Om en dylik hållning gentemot verkligheten blefve konsekvent genomförd, så hade lifsvillkoren blifvit fullständigt öfvervunna, och frihetsidealet hade i trots af den bindande kampen för tillvaron funnit sin realisering i den estetiska betraktelsen. Men därmed hade äfven konsten själf förlorat sin innersta livsnerv, ty den är ju, som alla mänskliga yttringar, bunden vid striden och mödorna. Den innebär en sträfvan mot frihet, men har likväl städse sin rot i nödvändigheten.

Denna motsats mellan den estetiska verksamhetens ursprung och dess syftning har uttryckligen blifvit framhållen redan i de första kapitlen af vår undersökning. Men det finnes det oaktadt skäl för att ännu en gång, innan detta arbete afslutas, påminna om densamma. Det var, då det gällde att bestämma konstens väsen och förklara dess utveckling, nödvändigt att oaflåtligt beakta de »utomestetiska» faktorernas inflytande, och det är icke mindre nödvändigt att uppmärksamma detta inflytande, då det är fråga om ett bedömande af enskilda konstverk eller om en allmän värdesättning af det estetiska lifvet. Ehuru konsten icke kan betraktas som en verklig konst, om det icke i alstrandet och njutandet ingår ett element af estetisk oafhängighet, så är det å andra sidan fallet, att det »intresselösa» skapandet ensamt för

sig icke förmår gifva upphof åt några nya estetiska värden. Det vackra, det graciösa, det värdiga och det sublima har icke kommit till som resultat af någon medveten sträfvan efter skönhet, utan det har framträdt ur lifvets egen gestaltning. Därför finnes det ingenting meningslösare än talet om att göra tillvaron själf till ett konstverk, som vore höjdt öfver lifvets allmänna lagar.

Det är det fulla, hela människolifvet som ger ämne för dikt och bild. Men ett lif, som i »intresselös» betraktelse har emanciperat sig från tillvarons villkor, är aldrig något fullt lif. Med att höja sig öfver lifskampen i kontemplativ frihet, vinner man för tillfället ett estetiskt oberoende af smärtor, mödor och svårigheter. Men där ett sådant oberoende blifvit fullständigt, har det köpts med förlusten af själfva lifsförnimmelsen. Den konst, som återspeglade en dylik, absolut estetisk tillvaro, kunde icke verka som en befrielse från smärtor, eller som en hvila under mödorna, utan den kunde endast tjäna till att nödtorftigt dölja denna den yttersta af alla olyckor, som trycker dem hvilka förlorat förmågan att med naiv omedelbarhet erfara lifvets glädje och sorger. Och en sådan konst skulle, i stället för att äga betydelse som en eggande och styrkande makt, alltför lätt kunna befrämja den koncilianta åskådning, som blir passivt medbrottslig i hvad den genom sympatisk betraktelse förstår och förlåter.

Det vore nämligen fåfängligt att ens söka förneka att ett alltför ensidigt uppammande af de estetiska förnimmelserna kan leda till ett förtvinande och aftynande af den elementära lifskraften. Den betraktande hållningen kan blifva till den grad förhärskande, att intrycken förlora sin förmåga att utlösa aktiva reaktioner. Om detta inträffar hos en skapande konstnär, så står verket kvar, till ersättning för de offer alstringen kräft. Men om konsten träder i lifvets ställe hos dem, som ej självfva förmå alstra några estetiska värden, så kunna lif bli förspillda i en passiv andrahands njutning. En sådan fara är så mycket större, ju närmare konstframställningen ansluter sig till de personliga erfarenheterna, och ju lättare sålunda de estetiska upplefvelserna kunna sammansmälta med de utomestetiska. En litteratur, i hvilken det för läsaren är lätt att igenkänna alla sin egen tillvaros fröjder och sorger, kan därför leda till att självfva denna tillvaro blir betraktad från en litterär synpunkt. Och en människa, för hvilken det egna jaget blifvit ett litterärt motiv, är hjälplöst förlorad för verkligheten.

Under hänvisning till sådana exempel kunde man med ett visst berättigande påstå, att konsten i enskilda fall verkat som en lifsfientlig makt. Men man kan icke, utan att göra sig skyldig till ett felslut, ställa den estetiska kulturen till ansvar för all den ofärd, som en populär litteratur kan vålla bland mottagliga

sinnen. Det är sällan någon rik eller ingående konstkännedom, som ligger till grund för det odlande och betraktande af den egna personlighetens märkvärdigheter, som man ofta anträffar hos diletterande »estetiker». Och då en sådan sammanblandning af det estetiska och det utomestetiska lifvet i regeln har sin grund i ett åskådningssätt, som varit alltför inskränkt, så bör ett djupare studium kunna skydda för de faror dem halfheten medför. En vidsträcktare syn på det stora i konsten, hvilket som allt stort är ägnadt att bringa jagets små upplefvelser i glömska, kan icke annat än befria från det sjukliga och lifsvidriga lekandet med verklighetsintrycken.

Den absoluta intresselösheten är ju, som tidigare framhållits, en abstraktion med hvilken man är tvungen att operera för att vinna klarhet i begreppsutredningen. Vill man i teorin särskilja konsten från öfriga verksamhetsformer, måste man frånse från alla andra än de rent estetiska faktorerna. Men teorin får icke leda oss att glömma, att i verkligheten de etiskt-praktiska elementen städse göra sig gällande vid allt konstskapande och i all estetisk uppskattning. Viljans styrka och uthållighet, det stora sanningsmodet, den fasta behärskningen af uttrycksmedlen, ärligheten och uppriktigheten — dessa och andra likartade egenskaper beundra vi i de konstyttringar vi ställa högst af alla. Och det är samma egenskaper som i det

utomestetiska lifvet ge storhet åt den moraliska personligheten. Därför kan särskillnaden mellan konstens och moralens områden aldrig strängt upprätthållas annorstädes än i den teoretiska abstraktionen.

Under inflytande af konstalstringen har människosläktet förvärfvat sig en förmåga af estetisk betraktelse, på grund af hvilken all tillvarons kamp och möda kan ge upphof till en kontemplativ lust. Därmed träda, i klarhet, lugn och frihet, skönheten och de estetiska uppenbarelseformerna in i allas lif. Det finns ingen än så utilistisk ringaktare af den estetiska odlingen, som icke, utan att veta af det, oaflåtligt skulle påverkas af estetiska förnimmelser. Och det finns ingen som, om han visste hvad förlusten innebure, vore villig att afstå från dessa förnimmelser, ty utan dem vore lifvet doft, stumt, mörkt och icke värdt att lefva. Men den subjektiva frigörelse från tillvarons bindande vilkor, som den estetiska illusionen innebär, kan icke bli fullständig, utan att konsten mister sitt samband med det praktiska lifvet, och därmed äfven förlorar sin makt öfver människornas sinnen. Så betingas de estetiska och de utomestetiska företeelserna af hvarann, och så kan man, om man har tid och lust därtill, i oändlighet diskutera om den ena eller den andra af dessa faktorers anspråk på att erkännas som den betydelsefullare. För oss är det nog att ha det fastställdt, att det praktiska lifvet icke kan

umbära den estetiska betraktelsens rena och fria glädje, och att hvarken konsten eller skönhetsnjutningen någonsin helt kan frigöra sig från tillvarons stränga och hårda allvar. Detta är allt hvad vi med säkerhet veta, och det är äfven allt hvad det göres oss behof att veta.

ANMÄRKNINGAR

Läsaren bör icke i dessa anmärkningar söka någon bibliografi öfver den estetiska litteraturen. De enda böcker här omnämnas äro sådana som åberopats i texten, eller som ansetts värda att rekommenderas för nybegynnares studier. Den som önskar fördjupa sig i någon af de berörda frågorna, finner utan svårighet i speciallitteraturen de notiser som ej kunna få plats i ett populärt arbete.

ANMÄRKNINGAR.

FÖRSTA KAPITLET.

Den i detta kapitel meddelade öfversikten af den estetiska vetenskapens utveckling gör naturligtvis icke anspråk på någon slags fullständighet. De läsare, som önska närmare uppgifter om de här berörda frågorna, hänvisas till något af de många arbetena öfver estetikens historia. Bland dessa är Dr K. S. Laurila's tyvärr endast på finska utgifna bok *Johdatus estetiikkaan. Historiallinen osa.* Borgå 1911, särskildt att rekommendera på grund af sin populära, t. o. m. för nybörjare lättfattliga framställning. Den svenska litteraturen äger ej någon fullständig historia öfver de estetiska teorierna. Gustaf Ljunggrens *Framställning af de förnämsta estetiska systemerna* (I. 2 uppl. Lund 1869, II. 2 uppl., Lund 1883) omfattar nämligen endast den tyska estetiken från Kant till Hegel samt det Vischerska systemet. Den moderna estetiken behandlas af Evert Wrangel i *Estetiska studier.* ss. 1—70 (Lund 1898); den Kant-Schillerska estetiken åter i Albert Nilssons inledning till Tegnérs *Filosofiska och estetiska skrifter.* Stockholm 1913.

Bland utländska framställningar är den historiska · delen af Benedetto Croce's *Estetica* (Tysk öfversättning. Leipzig 1905) på grund af sin sammanträngda form lämplig för den som söker orientering på området. Man bör likväl icke låta sitt omdöme förvillas af den persiflerande ton, med hvilken Croce behandlar särskildt de tyska spekulativa estetikerna. Värdefull för de läsare, som redan i förväg · äga någon kännedom om ämnet, men alltför svårtillgänglig för en nybegynnare är Heinrich von Stein's *Die Entstehung der neueren*

Aesthetik. Stuttgart 1886. En kortare, men i all sin knapphet synnerligen lärorik framställning af den estetiska utvecklingen meddelas i samma författares posthuma arbete *Vorlesungen über Aesthetik. Nach vorhandenen Aufzeichnungen bearbeitet.* Stuttgart 1897. Samvetsgrann, men trots sin bredd dock icke tillräckligt fullständig är Bernard Bosanquet's *A History of Aesthetic.* London 1892. E. Meumann's *Einführung in die Aesthetik der Gegenwart.* 2. Aufl. Leipzig 1912, innehåller en sammanträngd redogörelse för den moderna — särskildt den experimentalpsykologiska — estetikens arbetsmetoder och resultat.

De stora verken öfver estetikens historia, såsom Walter's *Geschichte der Aesthetik im Alterthum,* Schasler's *Kritische Geschichte der Aesthetik,* Lotze's *Geschichte der Aesthetik in Deutschland* (ny uppl. 1913) o. a. förutsätta hos läsaren ett visst mått af filosofiska och estetiska fackinsikter.

Sid. 14. Frågan om förhållandet mellan Cartesianismen och klassicismen har ofta blifvit behandlad såväl i estetiken som i litteraturhistorien. I detta sammanhang är det tillräckligt att hänvisa till Stein, *Die Entstehung der neueren Aesthetik.* sid. 33 följ. och Croce, *Aesthetik.* sid. 196 följ.

ANDRA KAPITLET.

Sid. 23. Hvad här säges om de estetiska teoretikernas benägenhet att ensidigt uppmärksamma felen i sina föregångares läror äger i synnerlig grad sin tillämplighet med afseende å Tolstoys och Croces sätt att behandla estetikens historia. Det bör likväl framhållas att Croce i sitt senaste arbete, *Breviario di Estetica.* Bari 1913, bemödar sig om att göra full rättvisa äfven åt de författare han kritiserar.

Sid. 25 följ. Jfr. Hirn, *Förstudier till en konstfilosofi.* Helsingfors 1896. sid. 6 följ. och *Konstens ursprung.* Sthm o. H:fors 1902. sid. 7 följ., i hvilka arbeten det estetiska själfändamålskriteriet göres till föremål för en utförligare behandling.

Sid. 27. Jfr. Kant, *Kritik der Urtheilskraft.* Theil I. Abschnitt 1. Buch 1. 1—2.

Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen.* Brief XV.

Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung.* I. § 36.

Ordet "intresselös" har gett anledning till många missförstånd, hvilka likväl hade kunnat undvikas om man gjort sig reda för det sammanhang, i hvilket beteckningen användes af Kant. Det behöfver icke framhållas att de estetiska företeelserna som sådana "intressera", ehuru de ej vädja till någon praktisk fördel eller meddela någon teoretisk lärdom. "Intresselös" eller "ointresserad" är sålunda ingalunda liktydigt med "ointressant". För en skarp kritik af termen "ohne Interesse" jfr. Herders stridsskrift mot Kant. *Kalligone. Vom Angenehmen und Schönen.* I: 5. Herders Sämmtliche Werke, ed. Bernhard Suphan. XXII. Berlin 1880. Sid. 96—97.

Sid. 31 följ. De teoretiska diskussioner, till hvilka självändamålskriteriet gifvit anledning, böra ej förväxlas med de moraliska debatterna i frågan om slagordet *l'art pour l'art.* När man i dagligt tal citerar frasen "konsten för konstens skull", så afser man vanligen den estetiska alstringens påstådda rätt att göra sig oberoende af gällande moralbud. Men när man i en teoretiskt-estetisk diskussion argumenterar angående de påståenden, som anförts i texten, så rör sig striden om det berättigade eller oberättigade i att betrakta de estetiska företeelsernas värld som ett eget och afskildt studieområde, eller med andra ord sagdt, om den sats som utgör självfva grundförutsättningen för en särskild estetisk vetenskap.

Sid. 33. Det har icke ansetts nödigt att i detta arbete upptaga till behandling de invändningar mot teorin om konsten som ett självändamål, som framställas i Guyau's *Les problèmes de l'esthétique contemporaine.* Så vältalig, och så vackert framförd Guyau's argumentering än är, så grundar den sig likväl enligt vår mening på en missuppfattning af den rådande estetiska teorin. Jfr. Hirn, *Konstens ursprung.* sid. 8 o. 12, samt Nilsson i inledningen till Tegnérs *Filosofiska och estetiska skrifter.* sid. 59 o. 61.

Sid. 37. I min år 1901 utgifna bok *Pueblofolkens konstlif* har jag med hänvisning till en enskild folkgrupps alstring sökt ådagalägga det nära samband, med hvilket konsten på de lägre utvecklingsstadierna är bunden vid det praktiska lifvet. Odlarens omsorg om grödan och skörden har hos dessa åkerbrukande indianer gett sin prägel åt det religiösa dramat liksom åt arkitekturen, keramiken och ornamentskatten. I alla former af den estetiska alstringen framträder sålunda det allsmäktiga inflytandet af den omilda naturen. Lifvet har varit hårdt och mödosamt, och konsten har tvungits att

tjäna dess nödtorft. — Samma förhållande kunde helt visst iakttagas äfven hos andra folk än Puebloindianerna.

Sid. 43. Keats, *Endymion*, vv. 1 följ.

TREDJE KAPITLET.

För en utförligare motivering af de i detta kapitel framställda påståendena samt för exempel och bibliografiska upplysningar hänvisas till kapitlen 10—20 i *Konstens ursprung*.

Sid. 49. Ett energiskt framhållande af teknikens och den praktiska nödvändighetens inflytande på redskapens former och utsmyckning samt på de ornamentala motivens utveckling anträffas redan i Gottfried Semper's epokgörande verk *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*. 1—2. 1860—64. I den engelska konstlitteraturen har denna metod tillämpats bl. a. af Balfour, *The Evolution of Decorative Art*. 1893 och Haddon, *Evolution in Art*. 1895.

FJÄRDE KAPITLET.

De i detta kapitel utvecklade teorierna — hvilka utförligare motiveras i kapitlen 1—9 af *Konstens ursprung* — framställdes i korthet år 1896 i min då publicerade afhandling *Förstudier till en konstfilosofi på psykologisk grundval*.

Bland de emotionalistiska konstförklaringarna kunna här nämnas Julius Lange's (*Om Kunstværdi*. 1876), Leo Tolstoy's (*Hvad är konsten?* Sthlm 1898) samt K. S. Laurila's (*Zur Theorie der ästhetischen Gefühle* i *Zeitschrift für Ästhetik* 1909 och *Versuch einer Stellungnahme zu den Hauptfragen der Kunstphilosophie*. 1903). I motsats till Meumann (*Ästhetik der Gegenwart*. sid. 115) kan jag ej finna någon likhet mellan dessa läror och Konrad Fiedlers konstteori. Jfr. Fiedler, *Schriften über Kunst*. 1. München 1913 samt Konnerth, *Die Kunsttheorie Konrad Fiedlers*. München 1909. Däremot synes det råda en rätt stor öfverensstämmelse mellan det i texten utvecklade betraktelsesättet och Benedetto Croces teori i dennas senaste formulering. Jfr. Croce, *Breviario di Estetica*. 1913, sid. 42—45.

Sid. 72 följ. Läran om en sympatisk öfverföring af själstillstånd från individ till individ framställdes med synnerlig klarhet redan i Adam Smith's moralteori, utbildades sedermera af skottska och engelska populär-filosofer, och har i den moderna psykologin erhållit en rent af förhärskande betydelse. För närmare uppgifter om litteratur i det interindividuella känslolifvets psykologi, se *Konstens ursprung.* sid. 72 följ.

Sid. 72. Om debatterna mellan anhängarne af imitationsteorin samt de s. k. associationisterna, se *Konstens ursprung.* sid. 73. Till de där åberopade arbetena böra fogas Lipps' senare utkomna *Grundlegung der Ästhetik.* 1903, samt Vernon Lee's och C. Anstruther Thomson's *Beauty and Ugliness and other Studies in Psychological Aesthetics.* 1912.

Sid. 84. Om det mimiska elementet i de bildande och poetiska konsterna, jfr. Vischer, *Das Schöne und die Kunst.* 3 Aufl. Stuttgart 1907. sid. 79.

Sid. 89. Det bör icke lämnas onämndt att Vischer i sina ofvan citerade föredrag utbytt begreppet *Idee* mot begreppet *Lebensgehalt.* Jfr. särsk. sid. 100 o. 109.

FEMTE KAPITLET.

Sid. 95. Om de vilda och barbariska folkens festbruk, samt om den dionysiska extasen, se kapitlet Den objektlösa extasen i författarens *Förstudier till en konstfilosofi.*

Sid. 96. Jfr. *Konstens ursprung.* sid. 105 följ.

Sid. 97. Schiller, *Der Tanz:*

— — — — Es ist des Wohllauts mächtige Gottheit,
Die zum geselligen Tanz ordnet den tobenden Sprung,
Die, der Nemesis gleich, an des Rhythmus goldenem Zügel
Lenkt die brausende Lust und die verwilderte zähmt.

Sid. 100. Jfr. t. ex. Vischer, *Das Schöne und die Kunst.* sid. 85. Wrangel, *Dikten och diktaren.* sid. 72—73.

Sid. 103. Med afseende å begreppen dionysisk och apollinisk, jfr. särskildt Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie.*

Sid. 105. Det inverkar icke på saken om man, som moderna

författare göra det, i stället för det i texten använda uttrycket "rent måleriska lustförnimmelser", begagnar sig af uttrycket "rent måleriska värden". De flesta torde väl enas om att det "måleriska värdet" framför allt är ett känslovärde.

Sid. 107. Goethe, *Götz von Berlichingen.* Första aktens sista scen.

Sid. 111. För några träffande reflexioner om "afståndet" vid den estetiska betraktelsen se Müller Freienfels, *Psychologie der Kunst.* Leipzig 1912. II. Sid. 189.

Sid. 114. "Fällt ihnen nicht ein", Vischer, *Das Schöne und die Kunst.* Sid. 28.

SJÄTTE KAPITLET.

Sid. 126. Dessoir, Max, *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft.* (Stuttgart 1906). Sid. 196.

Sid. 131. Att det antagligen varit Oeser, som lärt såväl Goethe som Winckelmann att uppskatta den antika konstens "edle Einfalt und stille Grösse" framhålles af Justi, *Winckelmann.* I. Sid. 410. (Leipzig 1866).

Sid. 21. Mörike, *Auf eine Lampe.* Slutversen lyder: "Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst". Dikten citeras af Vischer i *Das Schöne und die Kunst.* sid. 66 o. 149. Exemplet är emellertid så träffande, att vi icke kunnat underlåta att anföra det i andra hand.

Sid. 136. Runeberg, Reflexioner, *Efterlämnade Skrifter.* I. Sid. 248—249. "Menskligheten sitter vid lifvets strand och gråter öfver den mörka vågens skum och oro. Då kommer poesin, en solblick mellan molnen, och låter henne se hur djup, klar och ren den sjö är, som så svallar". Detta för Runebergs konståskådning så karakteristiska uttalande påminner, synes det oss, om de ryktbara ord ur Winckelmann's *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, med hvilka Lessing begynt sin *Laokoon.* "Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Grösse, so wohl in der Stellung als im Ausdrucke. So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, eben

so zeiget der Ausdruck in den Figuren der Griechen bey allen Leidenschaften eine grosse und gesetzte Seele". Winckelmann, *Werke.* hrsg. von C. L. Fernow. Dresden 1808. sid. 31.

Jfr. äfven Winckelmann, *Von der Grazie in Werken der Kunst.* Werke. I. Sid. 260. "In Betrübniss und Unmuth sind sie [die alten Figuren] ein Bild des Meers, dessen Tiefe stille ist, wenn die Fläche anfängt unruhig zu werden; auch im empfindlichsten Schmerzen erscheint Niobe noch als die Heldinn, welche der Latona nicht weichen wollte".

Det kan som ett kuriosum omnämnas, att Justi, som spårat upp förebilder till många af Winckelmanns mest berömda liknelser, sammanställt det tidigare af de ofvan anförda citaten med en af drottning Christinas Maximer: "La mer est l'image des grandes âmes: quelque agitées qu'elles paraissent, leur fond est toujours tranquille". Justi, *Winckelmann.* I. Sid. 242.

Liknelsen om de upprörda vågorna och det stilla djupet användes äfven af Jean Paul, *Vorschule der Aesthetik.* I. § 62. (Citat äfven hos Wrangel, *Dikten och diktaren.* sid. 72) "nicht das hochauffahrende Wogen, sondern die glatte Tiefe spiegelt die Welt". Denna jämförelse leder åter tanken till Runebergs reflexion (*Efterlämnade skrifter*, sid. 249): "En skald skall i sin själ vara en djup och klar bölja. Men tvenne slag af skalder finnas: Den djupa, klara böljan kan röras af en vind, då speglar den rikt, men oroligt; den kan vara obruten, då speglar den fattigt, men tryggt".

SJUNDE KAPITLET.

Sid. 140. Jfr. Ljunggren, *De estetiska systemerna.* II. Sid. 35. Schiller, *Über Anmuth und Würde.* passim.

Volkelt, *System der Ästhetik.* II. (München 1910). Sid. 189.

Sid. 141. Jfr. Souriau, *L'Esthétique du mouvement.* Paris 1889. Sid. 199.

Sid. 141. "Die Schöne bleibt sich selber selig", etc. Faust II. Akt. 2.

Sid. 142. Spencer, *Essays.* I. (London 1858). Sid. 406—411. På svenska i samlingen *Behaget och andra uppsatser.* Öfvers. och förord af Robinson. Sthm. 1888.

Sid. 143. Den på de följande sidorna framställda behandlingen af behagets estetik öfverensstämmer till sin tankegång, och delvis äfven till sin formulering, med det sista kapitlet i min år 1896 utgifna akademiska afhandling *Förstudier till en konstfilosofi.*

Sid. 143. Guyau, *Les problèmes de l'esthétique contemporaine.* 2. éd. Paris 1891. Sid. 41.

Sid. 143. Souriau, Paul, *L'Esthétique du mouvement.* Paris 1888. Sid. 168.

Sid. 150. Schneider, G. H., *Der thierische Wille.* Leipzig 1880. Sid. 203.

Sid. 153. Sedan detta kapitel blifvit skrifvet har jag anträffat ett intressant framhållande af instinktens och omedvetenhetens betydelse för uppkomsten af graciösa rörelser i Heinrich von Kleists lilla uppsats *Über das Marionettentheater.*

ÅTTONDE KAPITLET.

Sid. 168. Skriften om det sublima har nyligen utgifvits i en kommenterad tysk öfversättning af H. F. Müller, *Die Schrift über das Erhabene.* Heidelberg 1911.

Sid. 172. Kant, *Kritik der Urtheilskraft* (Första uppl. 1790). Theil I. Buch 2. Jfr. äfven Kants år 1764 författade broschyr *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen.*

Sid. 173. Schiller, *Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände.* 1793. *Über das Erhabene.* 1801.

Volkelt, *System der Ästhetik.* II. Sid. 107—108.

Vischer, *Über das Erhabene und Komische.* 1837. *System der Ästhetik.* Det bör nämnas att den dialektiska härledningen af det sublimas begrepp ej tillämpas i Vischers posthuma verk *Das Schöne und die Kunst.*

Sid. 176. Med afseende å de spekulativa estetikernas åsikter om det i sublima intryck ingående elementet af fruktan jfr. särskildt de ofvan anförda arbetena af Schiller och Vischer.

Sid. 177. Fechner, *Vorschule der Ästhetik.* II. Leipzig 1876. Sid. 174.
Volkelt, *System der Ästhetik.* II. München 1910. Sid. 138.

För en kritik af Fechners påståenden jfr. Groos, *Einleitung in die Ästhetik.* Giessen 1892. Särsk. sid. 329.

Sid. 182. Volkelt, *a. a.* Sid. 138 o. 168.

Sid. 189. Volkelt, *a. a.* Sid. 139.

Sid. 190. Om sambandet mellan religiösa och estetiska förnimmelser i den antika och moderna naturuppfattningen, jfr. Rydberg, *Det sköna och dess lagar.* Sid. 84.

Sid. 192. Jfr. Ibsen, *Lille Eyolf.* Akt. V.

Sid. 192. "Zum Erstaunen bin ich da". Goethe, *Parabase.*

NIONDE KAPITLET.

Sid. 198. Corneille, *Second discours sur la tragédie.* (1660).

Lessing, *Hamburgische Dramaturgie.* Stück 74—78.

Bernays, *Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama.* Berlin 1880.

Sid. 200—203. De här berörda frågorna ha utförligare behandlats i min afhandling *Förstudier till en konstfilosofi.* kap. II. samt i *Konstens ursprung.* kap. IV.

Sid. 206—207. Volkelt, *Ästhetik des Tragischen.* 2. Aufl. München 1906. Sid. 257. *System der Ästhetik.* II. Sid. 329 följ.

Sid. 208. Det bör framhållas, att äfven Prof. Volkelt förutsätter att de enbart beklämmande intrycken förmå väcka en tragisk njutning, ehuru det förefaller som om enligt hans mening lustmomentet ej kunde vara öfvervägande. Jfr. *System der Ästhetik.* II. Sid. 330 följ.

Sid. 209. Betecknande för den vidsträckta innebörd, Volkelt ger åt begreppet det tragiska, är att han anför hjälten i Mussets *La confession d'un enfant du siècle* och hjältinnan i Flauberts *Madame Bovary* som typiskt tragiska personligheter.

Sid. 210. Jfr. Lipps, *Der Streit über die Tragödie.* Leipzig 1891.

Sid. 210. Aristoteles framhåller i det 13:de kapitlet af sin *Poetik* att diktaren icke bör framställa dygdiga människors olyckor, emedan detta hos åskådaren hvarken kunde uppväcka fruktan eller medlidande, utan endast indignation. Å andra sidan bör diktaren ej heller

skildra en fullkomligt dålig människas undergång, emedan en sådan skildring visserligen tillfredsställer vår rättfärdighetskänsla, men icke förmår röra oss till vare sig fruktan eller medlidande. De tragiska personligheterna böra därför vara människor, som till sin karaktär stå mellan ytterligheterna af dygd och brott, och som låtit någon förseelse (skuld) komma sig till last. Denna förseelse, så resonerar antagligen Aristoteles, gör det för åskådaren möjligt att utan indignation, och likväl med bibehållet medlidande, bevittna hjältens öde. Aristoteles har emellertid icke konsekvent tillämpat det kraf han här uppställer.

Om den tragiska skuldteorin, jfr. vidare Volkelt, *Ästhetik des Tragischen.* sid. 150 följ. Brandes, *Begrebet: Den tragiske Skæbne.* (Samlede Skrifter. XII. sid. 60 följ. Fragment af en år 1863 författad afhandling *Om Skæbne-Idéen i den antike Tragedie.)*

Sid. 212. Jfr. Snellmans och Runebergs meningsbyten om Kung Fjalar.

Sid. 213. För kritik af den tragiska skuldteorin, jfr. Cohn, *Allgemeine Ästhetik.* Leipzig 1901. sid. 198—199.

Sid. 217. Jfr. särskildt Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung.* Bd I. § 51 och Bd II. § 37. För kritik af denna uppfattning, se Lipps, *a. a.* Sid. 3 följ.

Sid. 218. Schopenhauer, *a. a.* II § 37 erkänner att hjältarna i de antika sorgespelen sällan visa någon resignation. Men enligt hans mening står äfven det antika sorgespelet lägre än det moderna.

Sid. 221. Om den klassiska tragediuppfattningen jfr. Schillers dikt *Shakespeares Schatten.*

Sid. 222. Volkelt, *Ästhetik des Tragischen* sid. 66 följ. *System der Ästhetik.* II. Sid. 299. Laurila, som i hufvudsak ansluter sig till Volkelt's uppfattning, opponerar sig emot krafvet på storhet hos den tragiska personligheten. *Zur Lehre von den ästhetischen Modifikationen. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft.* VIII. Sid. 36.

Sid. 223. Topelius, *J. L. Runeberg inför sitt rykte.*

Schiller, *Shakespeares Schatten.*

— — — das grosse, gigantische Schicksal,
Welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt.

Sid. 224. Om det tragiska som en art af det sublima, jfr. äfven Schopenhauer, *a. a.* II. § 37. Cohn, *a. a.* Sid. 190.

Sid. 227. Jean Paul, *Vorschule der Aesthetik.* I. § 26. Sämmtliche Werke. Bd. 18. (Berlin 1841). Sid. 113. "Das Lächerliche wollte von jeher nicht in die Definizionen der Philosophen gehen — ausgenommen unwillkürlich".

Sid. 228. Aristoteles, *Poetik.* kap. V. (Om komedin). Jfr. Platon. *Filebos.* För en utförlig framställning af Platons lära om det komiska se Rindell, *Framställning af teorierna om det komiska före Solger och Hegel.* Helsingfors 1885.

Sid. 229. Ruge, Arnold, *Neue Vorschule der Ästhetik. Das Komische.* Halle, 1837. Sid. 59.

Sid. 230. Stewart, Dugald, *The Philosophy of the Active and Moral Powers of Man.* I. Collected Works ed. Hamilton. VI. Sid. 39.

Sid. 231. Jfr. Cicero, *De oratore.* II. § 63 o. 64.

Sid. 232. Att den som råkas af förlöjligandet bör vara en person, som hvarken väcker starkt hat eller starkt medlidande, framhålles — antagligen i imitation af Aristoteles' uttalanden om det tragiska — redan af Cicero i *De oratore.* II. 59. Det är Dr Laurila som gjort mig uppmärksam på denna öfverensstämmelse mellan Descartes' och Ciceros teorier.

Sid. 232 följ. Hobbes, *Human Nature.* Chap. IX. *Leviathan.* I. Chap. VI.

Sid. 234. Coquelin Cadet, *Le rire.* Sid. 24.

Sid. 235. Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft.* II. § 200.

Sid. 236. Groos, *Einleitung in die Aesthetik.* Sid. 406—408. Groos' teori förtjänar jämföras, men bör icke förväxlas med Jean Paul's ryktbara lära om substitutionen i det komiska. *Vorschule der Aesthetik* I. § 28. Jfr. äfven Brandes, *Læren om det Komiske* (1866). *Samlede Skrifter* XII. Särsk. sid. 127 följ.

Sid. 237. Jfr. Hall and Allin, *The Psychology of Tickling, Laughing and the Comic. American Journal of Psychology.* IX samt Lipps, *Komik und Humor.* Hamburg u. Leipzig 1898. Sid. 64.

Sid. 238. Bain, *The Emotions and the Will.* 3 ed. 1875. s. 197. Jfr. sid. 176. Det i texten citerade uttalandet förekommer icke i de tidigare upplagorna af Bains arbete. Det är därför sannolikt att

Bains resonemang i någon mån blifvit påverkadt af Spencers essay, som utkommit senare än den första upplagan af Bains bok.

Sid. 239. Spencer, *Essays.* 2 d Series. *The Physiology af Laughter.* (1863).

Sid. 241. La Bruyère, *Les caractères.* Kapitlet *Du coeur.*

Sid. 244. Bain, *The Emotions and the Will.* Sid. 257. Spencer, *Essays.* II. Sid. 116. Kant, *Kritik der Urtheilskraft.* § 54. Jean Paul, *Vorschule der Aesthetik.* I. § 26—27.

Sid. 245. Lipps, *Komik und Humor.* Sid. 40 o. 41. Jfr. äfven Lipps, *Grundlegung der Ästhetik.* Sid. 575 följ.

Sid. 247. Att djuren bli löjliga i den mån de påminna om människor har ofta framhållits i den estetiska litteraturen. Jfr. t. ex. Jean Paul, *Vorschule der Aesthetik.* § 28. Ruge, *Neue Vorschule der Aesthetik.* Sid. 131. Schopenhauer, *Welt als Wille und Vorstellung.* II. § 8.

Sid. 253. Lipps, *Komik und Humor.* Sid. 38.

Sid. 258. Den i texten anförda Schopenhauerska definitionen har valts bland flere i formuleringen varierande affattningar, hvilka framställas i *Die Welt als Wille und Vorstellung.* I, § 13. II, kap. 8.

Solger, K. W. F., *Vorlesungen über Ästhetik.* Leipzig 1829. Sid. 103.

Sid. 262. Jfr. Bergson, *Le rire.* Sid. 142.

Vid utarbetandet af detta, liksom af några af de tidigare kapitlen, har jag dragit mycken förmån af samtal med min kollega, Docenten Dr K. S. Laurila, som själf förbereder ett arbete öfver de estetiska begreppen. Dr Laurila har meddelat mig sina åsikter såväl när de stämt öfverens med de här framställda teorierna, som då de stått i strid med dem.

SÖDERSTRÖM & C:O FÖRLAGSAKTIEBOLAG

Pris Fmk 50: —

PRIS 5 KR.